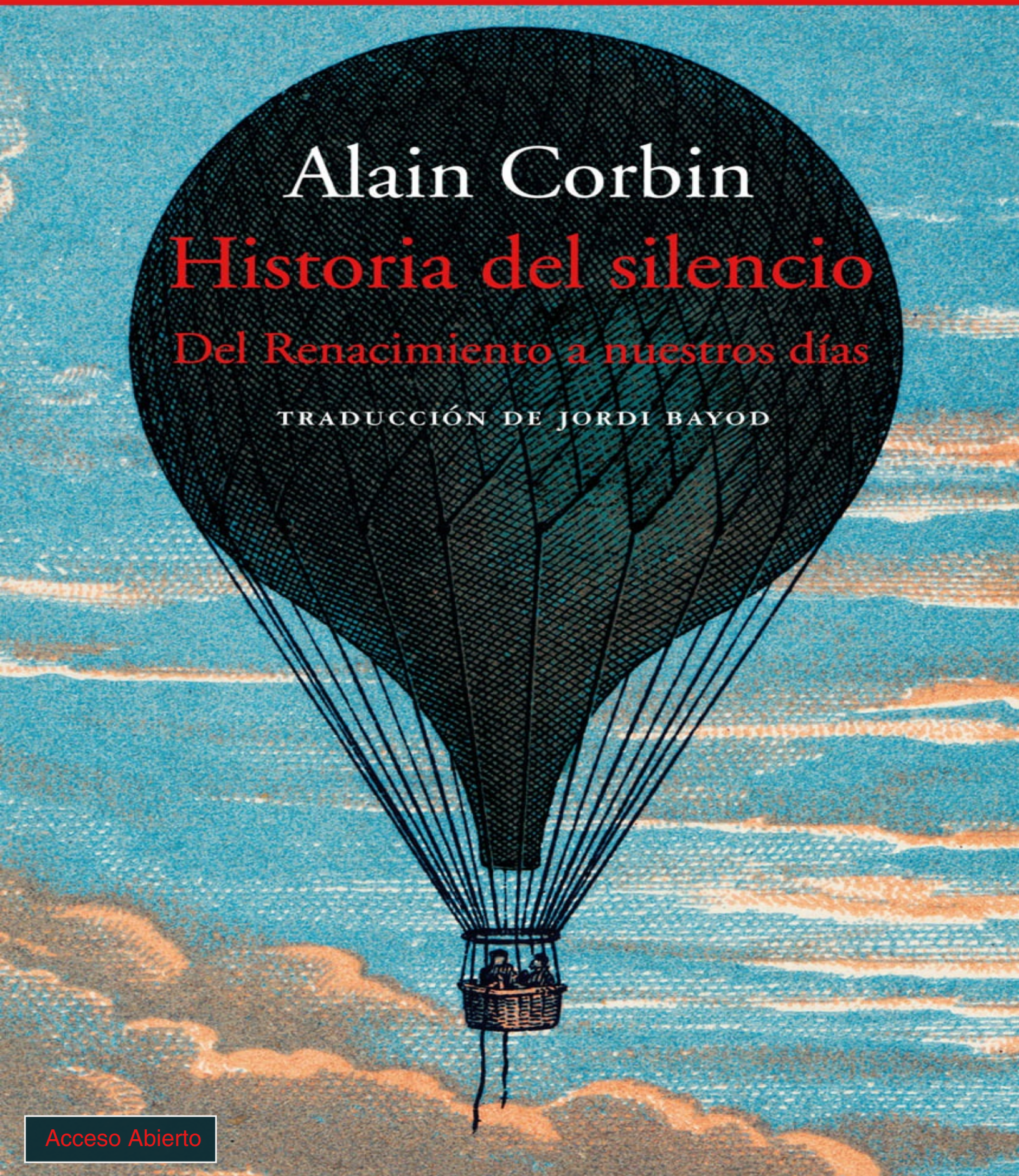
ACANTILADO

Alain Corbin

Historia del silencio

Del Renacimiento a nuestros días

TRADUCCIÓN DE JORDI BAYOD



Acceso Abierto

HISTORIA DEL SILENCIO

DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DÍAS

ALAIN CORBIN

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JORDI BAYOD

BARCELONA 2019 ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Histoire du silence*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 − 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es
© 2016 by Éditions Albin Michel
© de la traducción, 2019 by Jordi Bayod Brau
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-17346-72-0
DEPÓSITO LEGAL: b. 14 011-2019

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *junio de 2019*

Licencia: CREATIVE COMMONS

En el silencio hay siempre algo inesperado, una belleza que sorprende, una tonalidad que paladeamos con la sutileza del gourmet, un reposo de sabor exquisito […] Sin que pueda darse nunca por hecho, aparece como movido por una fuerza interior. El silencio se sedimenta […], surge con paso ágil y delicado.

JEAN-MICHEL DELACOMPTEE,
Petit éloge da amoureux du silence

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de red mencionados en el libro].

PRELUDIO

El silencio no es sólo ausencia de ruido. Casi lo hemos olvidado. Las referencias auditivas se han desnaturalizado, han perdido fuerza, han perdido su sacralidad. El miedo y aun el horror suscitados por el silencio se han vuelto más intensos.

En otros tiempos, los occidentales apreciaban la profundidad y los sabores del silencio. Lo consideraban como la condición del recogimiento, de la escucha de uno mismo, de la meditación, de la plegaria, de la fantasía, de la creación; sobre todo, como el lugar interior del que surge la palabra. Desgranaban las tácticas sociales del silencio. La pintura, para ellos, era palabra de silencio.

La intimidad de los lugares, la de la estancia y sus objetos, la del hogar, estaba tejida de silencio. Tras el surgimiento del alma sensible en el siglo xviii, los hombres, inspirados por el código de lo sublime, apreciaban los mil silencios del desierto y sabían escuchar los de la montaña, los del mar y los del campo.

El silencio probaba la intensidad del encuentro amoroso y parecía un requisito de la fusión. Presagiaba el sentimiento duradero. La vida del enfermo, la cercanía de la muerte, la presencia de la tumba suscitaban una gama de silencios que hoy son sólo residuales.

¿Qué mejor manera de experimentarlos que sumergirse en las citas de los numerosos autores que han emprendido una verdadera búsqueda estética? Al leerlos, ponemos a prueba, cada uno de nosotros, nuestra sensibilidad. La historia ha pretendido «explicar» con excesiva frecuencia.

Cuando aborda el mundo de las emociones debe también, y ante todo, hacernos sentir, en especial cuando se trata de universos mentales desvanecidos. Así pues, es indispensable recurrir a un gran número de citas

reveladoras. Sólo ellas permiten que el lector comprenda de qué manera los individuos del pasado han experimentado el silencio.

Hoy en día, es difícil que se guarde silencio, y ello impide oír la palabra interior que calma y apacigua. La sociedad nos conmina a someternos al ruido para formar así parte del todo, en lugar de mantenernos a la escucha de nosotros mismos. De este modo, se altera la estructura misma del individuo.

Es bien cierto que hay caminantes solitarios, artistas y escritores, adeptos a la meditación, mujeres y hombres recogidos en monasterios, mujeres que visitan tumbas y, sobre todo, enamorados que se miran y callan, que buscan el silencio y todavía son sensibles a sus texturas. Pero son como viajeros arrojados a una isla de costas escarpadas que está a punto de quedar desierta.

Ahora bien, el hecho decisivo no es, como podríamos pensar, el aumento de la intensidad del ruido en el espacio urbano. Gracias a la acción de militantes, de legisladores, de higienistas, de técnicos que analizan los decibelios, el ruido de la ciudad, que se ha transformado, sin duda no es más ensordecedor que en el siglo xix. Lo esencial de la novedad reside en la hipermediatización, en la conexión continua y, por el lo mismo, en el incesante flujo de palabras que se le impone al individuo y lo vuelve temeroso del silencio.

En este libro, la evocación del silencio de otros tiempos, de las modalidades de su búsqueda, de sus texturas, de sus disciplinas, de sus tácticas, de su riqueza y de la fuerza de su palabra tal vez pueda contribuir al reaprendizaje del silencio, es decir, del estar con uno mismo.

1

EL SILENCIO Y LA INTIMIDAD DE LOS LUGARES

Hay lugares de privilegio donde el silencio impone una sutil omnipresencia, lugares en los que podemos escucharlo de manera especial, lugares donde, con frecuencia, el silencio aparece como un ruido delicado, leve, continuo y anónimo; lugares a los que se aplica el consejo de Valéry: «Escucha ese fino ruido que es continuo y que es el silencio, Escucha lo que se oye cuando nada se hace oír»; ese ruido «lo abarca todo, esa arena del silencio… Nada más. Esa nada es inmensa al oído».[1] El silencio es una presencia en el aire. «El silencio no se ve y sin embargo está manifiestamente ahí; se extiende a lo lejos y aun así lo tienes cerca, tan cerca que lo sientes como tu propio cuerpo», escribe Max Picard.[2] No se trata sólo del pensamiento y de las ideas. Los comportamientos y las decisiones están sujetas a esta profunda impresión.

Entre esos lugares en que el silencio se impone se distinguen la casa, sus salones, sus pasillos, sus estancias y todo aquello que constituye su decoración, pero también ciertos monumentos privilegiados: las iglesias, las bibliotecas, las fortalezas, las cárceles… Para empezar, elegiremos ejemplos en los que se habla sobre tales lugares en los siglos xix y xx; y lo haremos así porque en esa época se ahonda en el discurso sobre el silencio de los lugares íntimos. Reservamos para más adelante el silencio asociado al recogimiento, a la interioridad, el que autoriza la oración, la plegaria, la escucha de la palabra de Dios.

Hay casas que respiran silencio, casas en las que éste, por así decirlo, impregna los muros. En nuestro tiempo, el pintor Edward Hopper lo ha expresado de un modo magnífico. Es también el caso de Quesnay, la

residencia del sacerdote casado descrita por Barbey d'Aurevilly: el héroe, Néel de Néhou, que espera el regreso de Sombreval, vela a Calixte en el silencio de una casa en la que el silencio había dominado siempre.[3]

En la misma época, el silencio se encuentra en el corazón de la obra de Georges Rodenbach, un silencio como el de las mansiones patricias de Brujas. A lo largo de los canales, el silencio de esas casas mudas, presentes en la agonía de la ciudad, es opresivo, y Hugues Viane, el protagonista del relato, andando por las calles desiertas, «confraternizaba con el silencio y la melancolía de esta Brujas doliente».[4] Aquí, el silencio, asegura Rodenbach, es una cosa viva, real, despótica, hostil a quien lo perturba. En la ciudad, cualquier ruido resulta chocante, es sacrílego, animal y grosero.

En *El mar de las Sirtes* de Julien Gracq, la presencia del silencio es central.[5] Reina en el palacio, la vieja morada de Vanessa, en toda la ciudad de Maremma donde está situado, en la capital Orsenna, en suma, en cualquier sitio donde se percibe la decadencia. Volveremos a encontrarnos con esta novela, obsesionada por una amplia gama de silencios.

En el interior de la casa, diferentes texturas de silencio impregnan salas, pasillos, estancias, gabinetes de trabajo. El silencio, objeto primordial de la novela más célebre de Vercors, impera en la sala de la planta baja en la que se encuentran el tío, la sobrina y el oficial alemán Werner von Ebrennac.[6] Desde el tercer día, este último lo percibe y lo mide antes incluso de entrar. Después de hablar, el silencio se prolonga, «se hacía cada vez más espeso, como la niebla de la mañana. Espeso e inmóvil», y la actitud de los actores hacía «más pesado ese silencio, como de plomo».[7]

Desde ese momento, el silencio revela la evolución de la partida que está en juego; el oficial alemán se esfuerza por vencer el silencio de Erancia durante las cien veladas de invierno. Para hacerlo, «dejaba que el silencio invadiera la estancia y la saturase hasta el fondo de los rincones como un gas pesado e irrespirable».[8] Todo sucede como si, de los tres protagonistas, fuera el alemán quien se siente más cómodo.

A su regreso, unos años más tarde, tras haber vivido algunos dramas y comprendido la resistencia opuesta por Francia, Werner von Ebrennac aprueba el silencio «cuya saludable tenacidad» reina de nuevo, pero ahora «más oscuro y tenso».[9] El silencio que en 1941 era de dignidad se ha transformado en silencio de resistencia.

Toda estancia es, según Claudel, como un vasto secreto.[10] La habitación es, por excelencia, el lugar íntimo del silencio. Tiene necesidad de él. En el siglo xix, subraya Michelle Perrot, aumenta la exigencia de la habitación particular, del espacio propio, del caparazón, del lugar de secreto y de silencio.[11] Tal exigencia es un hecho histórico. Baudelaire proclama el deleite que le produce encontrarse, de noche, recogido por fin en la propia habitación. En ese momento, escribe citando a La Bruyère, escapa al gran infortunio de no poder estar solo, al contrario de aquellos que se agitan en medio del gentío, temerosos, sin duda, de no poder soportarse a sí mismos. «¡Al fin! ¡Solo! No se escucha más que el rodar de algunos *fiacres* tardíos y derrengados. Durante algunas horas poseeremos el silencio, si no el reposo. ¡Al fin! La tiranía de la faz humana ha desaparecido, y ya no tendré que sufrir sino por mí mismo […] Descontento de todos y descontento de mí, bien quisiera rescatarme y enorgullecerme un poco en el silencio y la soledad de la noche».[12]

Huysmans atribuye esta misma clase de deseo a varios personajes de sus novelas. Des Esseintes se ha rodeado de sirvientes casi mudos, viejos doblegados por los años de silencio. Se ha acondicionado una habitación silenciosa: los tapices, el piso acolchado, las puertas engrasadas impiden que pueda oírse el ruido de los pasos de los sirvientes. Es evidente que Des Esseintes sueña con una especie de oratorio, con una falsa célula monástica, con un lugar de retiro para pensar, cuyo silencio, por lo demás, acaba resultándole pesado.[13]

Marcel Proust hizo recubrir de corcho las paredes de su habitación, y pagó a los operarios para que no hicieran los trabajos que debían efectuar en el piso de arriba. Más tarde, Kafka expresará el deseo de tener una habitación de hotel que le «ofrecía la posibilidad de aislarse, de permanecer callado, de disfrutar del silencio, de escribir durante toda la noche».[14]

Otros autores han analizado con esmero las raíces de este deseo banal de silencio en la propia habitación. A menudo, su importancia está ligada a las emociones producidas por los ruidos ligeros y familiares de los miembros de la familia. Whitman exalta, al otro lado del Atlántico, a «la madre, en casa, poniendo en silencio los platos en la mesa para cenar».[15] Rilke expresa la felicidad sentida en la «habitación silenciosa de una casa heredada, entre un montón de objetos tranquilos, sedentarios, y oír fuera, en el jardín ligero y de

un verde luminoso, los primeros páridos que ensayan su canto, y, a lo lejos, las campanadas del reloj del pueblo».[16] La felicidad nace aquí de la osmosis entre el espacio íntimo y un espacio exterior indeterminado.

Rilke juega con la gama de los silencios que, para un niño, genera la visita de la madre: «¡Oh, silencio de la escalera! Silencio de las estancias contiguas, silencio de lo alto del techo. Oh, madre: tú, la única que alteraste ese silencio, antaño en la infancia. La que carga con él, y dice: no temas, soy yo. La que tiene el valor, en plena noche, de ser ese silencio para quien tiene miedo, para quien querría que la tierra se lo tragara de tanto miedo como tiene. Enciendes una vela y te conviertes en ese ruido».[17]

Hay, según Rilke, otro silencio peculiar en el corazón de una estancia: el que se genera cuando los vecinos dejan de hacer ruido: «Y entonces se hizo el silencio. Un silencio como cuando cesa un dolor. Un silencio extrañamente palpable, que producía comezón, como si sanara una herida», un silencio que sorprende y que, por un momento, despierta; «no se puede describir cómo era aquel silencio: hay que haberlo vivido».[18]

El narrador de *En busca del tiempo perdido* multiplica el análisis de las texturas del silencio que lo envuelve. Aprecia la deliciosa calidad de silencio de la terraza de Legrandin. Hay, a este respecto, un ejemplo muchas veces recordado, el del interior de la estancia de la tía Léonie: «Estaba aquel aire saturado por lo más exquisito de un silencio tan nutritivo y suculento, que yo andaba por allí casi con golosina, sobre todo en aquellas primeras mañanas, Irías aún, de la semana de Resurrección, en que lo saboreaba mejor porque estaba recién llegado a Combray».[19] Más adelante veremos el esmero con que el narrador guarda silencio en la estancia donde duerme Albertine.

Volveremos sobre el sutil erotismo que se despliega en el interior de la habitación evocada por Barbey d'Aurevilly en *La cortina carmesí*. Limitémonos, por de pronto, a considerar la gama de los silencios amenazadores de la casa, que es un verdadero reino de silencios. El amante, a la espera de la llegada silenciosa de Alberte, presta atención al «terrorífico silencio» de la casa adormecida. Escucha el silencio inquietante de la habitación de los padres. Conviene ser discreto para evitar cualquier sorpresa, para guardarse del ruido que podrían hacer las puertas de bisagras chirriantes. Es significativa, a este respecto, la primera aparición de Alberte en la habitación del narrador, mientras éste se encuentra encerrado en el silencio de

su habitación. La calle misma estaba silenciosa «como el fondo de un pozo». «Se habría oído el vuelo de una mosca; pero si, por casualidad, había una en mi habitación, debía de estar dormida en cualquier rincón del cristal o en uno de los pliegues acanalados de aquella cortina de recia tela de seda asargada […] que caía delante de la ventana, perpendicular e inmóvil». De pronto, en ese «profundo y completo silencio»—convendría reflexionar sobre esta distinción—la puerta se entreabre lentamente y aparece Alberte, asustada por el ruido que puede haber causado.[20]

Por aquel entonces, otra habitación fue percibida como si estuviera impregnada de silencio: la de la joven trabajadora entregada a su cometido, tal como la describe con emoción Víctor Hugo. En su buhardilla se entrelazan trabajo, pureza, piedad y silencio. En ese «asilo oscuro», mientras la doncella, «pensando en Dios, simple y sin temor, realiza su tarea augusta y sana, el Silencio soñador se sienta a su puerta».[21] Las voces del viento que «ascienden vagamente desde los umbrales silenciosos» de la calle le dicen: «¡Sé pura bajo los cielos! […] Estate tranquila […] Sé feliz […] Sé buena».[22]

Angélique, la heroína de *Le reve* de Zola, novela en la que un permanente silencio se contrapone al ruido de las campanas de la cercana catedral, parece ilustrar el sueño hugoliano. Una de las grandes escenas de la novela transcurre en completo silencio. La noche en la que por primera vez aparece el enamorado Félicien, el silencio es tan absoluto en la habitación que obliga a escuchar los ruidos, que revela los de la casa convulsa y suspirante, los que inspiran los terrores nocturnos.[23]

Jules Verne, en una picante farsa titulada *Une fantaisie du docteur Ox*, lleva hasta el absurdo la descripción del absoluto silencio que reina en el seno de una ciudad flamenca imaginaria, lo cual le permite detallar los ruidos que amenazan de ordinario con hacerse oír. Así, la residencia del burgomaestre Van Tricasse era una «mansión tranquila y silenciosa, cuyas puertas no chirriaban, cuyas vidrieras no vibraban, cuyos tablones del suelo no gemían, cuyas chimeneas no zumbaban, cuyas veletas no rechinaban, cuyos muebles no crujían, cuyas cerraduras no traqueteaban y cuyos huéspedes no hacían más ruido que su sombra. Seguramente el divino Harpócrates la habría escogido como templo del silencio».[24]

El novelista francés del siglo xx obsesionado por el silencio de la habitación, sometido a la necesidad de analizarlo, de hacerlo sentir, es,

evidentemente, Georges Bernanos. Este sentimiento se impone de modo particular al leer *Monsieur Ouine*. La textura de los silencios de su habitación refleja la naturaleza del personaje, «genio de la nada», del vacío, del mal, «pedagogo de la nihilidad», «pederasta de las almas», reptil monstruoso. Aquí, el silencio expresa la desesperanza. Acompaña a la muerte, precedida de una larga agonía.

El joven Steeny, nada más entrar por primera vez en la estancia de monsieur Ouine, se ve enseguida confrontado con el «asombroso silencio de la pequeña habitación [que] parece estremecerse apenas, girar con lentitud en torno a un eje invisible». Steeny cree «sentirlo resbalándole por la frente, por el pecho, por las palmas de las manos, como la caricia del agua».[25] Después, surgen unos murmullos de llantos lejanos. «No puede decirse que el silencio se haya roto, pero va desvaneciéndose poco a poco, deslizándose por la pendiente. Tras él, se alza un temblor casi imperceptible, que no es todavía ruido, pero que lo precede, lo anuncia».[26]

Monsieur Ouine evoca a Anthelme, el marido de su anfitriona, que está agonizando. «Hablaba de una manera tranquila, pausada, con una voz ligeramente apagada, y sin embargo Philippe [Steeny] creía sentir, no sin un vago temor, que el mismo silencio se volvía a formar a su alrededor, el silencio vivo que parece absorber sólo la parte más tosca del ruido, que produce la ilusión de una especie de transparencia sonora».[27] El mismo monsieur Ouine es silencio que envenena las inteligencias y pervierte los instintos. Esto se hace evidente durante su agonía: «La respiración de monsieur Ouine no turba el silencio de la pequeña estancia, le confiere simplemente una especie de gravedad fúnebre»,[28] y el moribundo confiesa: «Durante mi solitaria vida […] he hablado más bien para evitar oírme a mí mismo». El silencio que conforman las palabras de monsieur Ouine en la habitación no aporta ningún alivio: «Está lleno de otras palabras no pronunciadas, que Steeny cree oír murmurar y agitarse en algún sitio, en la sombra, como un nudo de reptiles». Al morir, monsieur Ouine emite el leve sonido de una risa que «apenas se alzaba por encima del silencio».[29]

A propósito de la habitación, sería del todo insuficiente atenerse a lo que precede, a lo que concierne al refugio, a la reclusión, al terror, a la osmosis del silencio y a la onda indeterminada de los ruidos susurrados por el exterior. Analizar el silencio de una estancia exige interesarse por su

decoración, por los objetos, incluso por los seres que, en ese lugar, son particularmente afines al silencio.

El discurso silencioso de las cosas que constituyen la decoración es un «lenguaje mudo del alma».[30] Max Picard escribe: «Cada objeto tiene en sí un fondo que viene de más lejos que la palabra que designa el objeto. No es posible acceder a ese fondo de otra manera que por medio del silencio. Callamos sobre nosotros mismos cuando vemos un objeto por primera vez. Respondemos con nuestro silencio al estado anterior a la palabra, tal como es en el objeto; rendimos homenaje al objeto mediante nuestro silencio».[31] Georges Rodenbach afirma que el objeto habla, expresa su naturaleza en un discurso silencioso, confidencial, porque sólo puede percibirlo su interlocutor. En su obra poética, este autor exalta numerosos objetos que hablan en silenció al alma. Entre ellos se distinguen las «frágiles vidrieras siempre cómplices del exterior», las ventanas en las que, los domingos, las mujeres pegan las caras contemplando el vacío y el silencio, el espejo, «alma gemela de la estancia», los viejos arcones, «la estatuilla de espalda broncínea que se curva, se dobla en un himno silencioso». Aquí, los sueños ruedan como burbujas, y «la habitación guarda silencio y hace juegos malabares con esas burbujas». Al atardecer, sólo «el fulgor desparrama su ruido de insatisfacción por el silencio cerrado». Rodenbach percibe la habitación como un «fasto de silencio hecho de materiales inertes». Aquí, más que en ningún otro sitio, reina «la virginidad pensativa del silencio».

Hay otros muchos objetos que hablan al alma de manera silenciosa: la lámpara de noche, los retratos antiguos «con los que charlamos a menudo en silencio», el acuario, cubeta que expresa el rechazo de la exterioridad, en la que el agua se refugia «en el fondo de su casa de cristal» y, entre las joyas, la perla, «ser sin ser». Rodenbach considera que el gris es el color sensible del silencio, así como el blanco el del plumaje de los cisnes de los canales de Brujas y el negro el de la noche. Escribe también:

> Las habitaciones son en verdad ancianos
> sabedores de secretos y de historias […]
> que han ocultado tras las vidrieras oscuras,
> que han escondido tras los espejos.

Y de noche se produce una «caída de secretos, ninguno de los cuales se difunde».[32]

Si la decoración es un lenguaje mudo del alma, el silencio mismo impone a ésta su sutil omnipresencia. Este silencio engendra el halo del objeto contemplado, ese «límite en el cual el ser se convierte en ausencia» y que constituye en ese momento «como una vibración sutil, una palabra silenciosa».

Algunos seres tienen aquí afinidad con el silencio. Ante todo, como hemos visto, el niño, que siente la presencia maternal del silencio. «El niño es como una pequeña colina de silencio: pareciera que el silencio ha escalado hasta lo más alto del niño […] En la palabra del niño, surge más silencio que sonido», escribe Max Picard.[33] Algunos cineastas han hecho del silencio su reino. Para Philippe Garrel, el niño induce al silencio y lo transforma en territorio.[34]

Max Picard se demora en el «denso silencio» que reina en los animales; para él, éstos «transportan consigo el silencio para el ser humano […] Ponen sin cesar el silencio ante nosotros». Son «imágenes del silencio». Ahora bien, el silencio del animal es pesado, como un bloque de piedra. «Quiere librarse de él con una violencia salvaje, pero está encadenado a él».[35] Entre los animales, el gato de manera particular—y los cineastas hacen frecuente uso de esta característica—sabe vivir en el silencio que parece simbolizar.

También ciertos monumentos, pero de un modo distinto que la casa, sus pasillos y sus habitaciones, se imponen como otros tantos templos del silencio, ante todo las iglesias y los claustros. «La catedral ha crecido alrededor del silenció». «La catedral románica está ahí como una sustancia», escribe Max Picard. Parece que «va a engendrar con su mera existencia muros de silencio, ciudades de silencio, hombres de silencio»; «la catedral es como silencio incrustado en la piedra», se alza «como un enorme depósito de silencio».[36]

En sus novelas, sobre todo en las que siguen a su conversión, Huysmans presenta reiteradamente a sus héroes—por ejemplo, a Durtal—como buscadores de silencio, ansiosos por refugiarse en él, at raídos de manera particular por el que reina en «las iglesias desiertas y las capillas oscuras». Mientras reside en Lourdes, Durtal deja de lado la fea basílica moderna y prefiere recogerse en la vieja iglesia ya abandonada: «Muy silenciosa, apenas

iluminada, muy íntima, durante la semana estaba casi vacía y, cuando las multitudes salían del nuevo Lourdes, ¡no había refugio más delicioso! Las escasas mujeres que oraban ante el Santísimo Sacramento permanecían inmóviles y mudas en sus sillas; ni un solo ruido»; mantenían, con la Virgen, «una dulce y larga charla en el silencio y en la sombra».[37]

Durtal se instala en Chartres para gozar de la catedral, que él presume un receptáculo de silencio. Tras haber descendido a la cripta, desde la primera visita, sus expectativas se ven satisfechas sólo en parte: «Poco a poco se oyeron unos zuecos que taconeaban, después los pasos ahogados de unas religiosas; se produjo un silencio, al cual sucedieron salvas de narices comprimidas por pañuelos, y entonces todo calló».[38] Refugiado en un gabinete de trabajo justo enfrente de las torres, y obsesionado por el edificio, Durtal sólo oye el graznido de las cornejas y el tañido de las horas resonando «en el silencio y en el abandono de la plaza». «Había colocado la mesa cerca de la ventana, y fantaseaba, oraba, meditaba, tomando notas», en el «silencio de la provincia», en cuyo seno, según él, se trabaja mejor que en París. Durtal permanece un tiempo considerable en Chartres, retenido por el silencioso encanto de la catedral y sus inmediaciones, pero lamentando a la vez la imperfección de su silencio. Cuando decide alejarse de la ciudad, echa de menos «justamente ese silencio, esa soledad de la catedral».[39]

Durante su estancia, visita el monasterio de las hermanas de San Pablo. Allí, en los silenciosos corredores, «se entreveían espaldas de religiosas, cruzadas por un triángulo blanco de lino, y se oía el tintineo de grandes rosarios negros de cuentas de cobre que chocaban, sobre la falda, con los manojos de llaves que llevaban colgados».[40]

AI udamos de manera breve a la conexión, que es del todo obvia, entre silencio y liturgia. Durtal la subraya, ciertamente, a propósito de los gestos del monaguillo que marca el ritmo del oficio. Este «se desenvolvía, lento, absorto en el silencio terrenal de los asistentes, y el niño, más atento, más deferente aún, hizo sonar la campanilla; fue como un haz de chispas crepitantes bajo el humo de las bóvedas, y el silencio se volvió más profundo tras el acólito arrodillado».[41]

La lista de monumentos del silencio es muy extensa, y resultaría tedioso enumerarlos. Un ejemplo es la cárcel, donde el silencio es una imposición. Edmond de Goncourt, atormentado por el recuerdo de su hermano Jules,

muerto afásico, consagra la segunda parte de su novela *La filie Elisa* a la destrucción de un ser por el silencio penitenciario. Albert Camus, en las últimas páginas de *El extranjero*, evoca el mismo tema. El Obermann de Senancour se refugia en la biblioteca [Nacional] para superar el insoportable tedio que le asalta en París. «Tengo más tranquilidad entre gentes silenciosas como yo que solo en medio de una población tumultuosa», declara. El apacible patio de la biblioteca, cubierto de hierba, está adornado con dos o tres estatuas. «Raramente salgo sin detenerme un cuarto de hora en este recinto silencioso», añade.[42]

Volvamos a la novela de Julien Gracq, *El mar de las Sirtes*, una obra, insistimos, en la que se ponen en juego todos los matices del silencio. El Almirantazgo, la fortaleza donde el narrador se encuentra acuartelado, es el silencio de una ruina abandonada, y ese silencio tiene la significación de una «hostilidad altiva». Es inhóspito, de principio a fin de la novela: «el silencio de sus casamatas vacías y sus pasillos sepultados como galerías de mina en el espesor extraordinario» de piedras ciclópeas, hace que la fortaleza adquiera una dimensión onírica.

El corazón de ese silencio late en la sala de los mapas, adonde el autor regresa a menudo. Al inicio de la novela, el silencio de ese lugar recuerda al de un claustro, pero, en su interior, parece albergarse alguna cosa misteriosamente despierta. Desde el mapa principal, que el narrador contempla durante horas, un «leve susurro» parece alzarse e invadir «la estancia cerrada y su silencio de acechanza». Esa sala opresiva, en cuyo seno se gesta la decisión de retar al adversario, tranquilo desde hace lustros, con una incursión del navio el *Temible*, se asemeja a un claro de silencio. El narrador, héroe de la insensata aventura, regresa tras la acción a la calma del despacho de su superior ausente, al regazo del apagado silencio donde ahora puede oírse el rumor tentador del mar, despertando como «el zumbido de una sola abeja» en la «inmovilidad ingrávida y sosegada» de un cementerio.[43] El silencio de las piezas del Almirantazgo refleja el desafío que se había decidido en su interior.

Lugares y rumores pesan sobre las almas. Los comportamientos y las decisiones sufren esa sutil influencia. Tales impresiones han marcado a numerosos autores que han vuelto una y otra vez sobre ellas, y las evocaciones del espacio han devenido expresión de su estado interior. La na

turaleza también ha estimulado sus sentidos y aguzado su búsqueda mútica.

2

LOS SILENCIOS DE LA NATURALEZA

Algunos sonidos, afirma Maurice de Guérin, hacen que el silencio resuene y, al mismo tiempo, confieren profundidad al espacio. «Los recuerdos, a la manera de reminiscencias, empiezan [entonces] a hablar en el silencio interior». El 14 de agosto de 1833, escribe que un «velo inmenso, inmóvil, sin el menor pliegue, cubre la faz del cielo […], todos los ruidos que surgen en la lejanía del campo llegan al oído merced a ese silencio: son canciones de labrador, voces de niños, piadas y sonidos de animales y, de vez en cuando, un perro que ladra […] Se ha producido un gran silencio, y oigo como si fuesen las voces de mil recuerdos delicados y conmovedores, que se alzan en la lejanía del pasado y vienen a susurrar a mi oído».[44]

Leconte de Lisie experimenta la plenitud de la luz como «el silencio refulgente de los cielos».[45] Mallarmé, al contrario, ansia que la acumulación de nieblas forje un gran techo silencioso.[46] Sin duda, debemos a Henry David Thoreau el análisis más minucioso del nexo más general que une silencio y elementos naturales. Parafraseando sus palabras, el alma humana es un arpa silenciosa en la orquesta de Dios.[47] Cuando pasea por los bosques o por el campo, Thoreau siente que «el sonido es casi igual que el silencio: es una burbuja que estalla de pronto en la superficie del silencio […] es una débil articulación del silencio que sólo place a nuestro nervio auditivo por el contraste que genera. En proporción con ese contraste, y en la medida en que eleva e intensifica el silencio, [el ruido] es armonía y melodía».[48] Así pues, Thoreau concluye: «Sólo el silencio es digno de ser oído». Hay «profundidades y una fecundidad que varían como las del suelo».[49] Para hacerse entender mejor, analiza el efecto del heno sobre el silencio, así como

la textura de aquel que es propio de los musgos. Tras entrar en la granja de Baker, sentado sobre el «heno susurrante», asegura que su crujido hace sensible el silencio.[50] En su «Natural History of Massachusetts», dice contemplar los musgos para capturar la belleza que encierran, pues su vida está impregnada de silencio y de modestia.[51]

Una vez instalado en Walden, en pleno campo y en la cercanía de los bosques, Thoreau sonríe a su buena fortuna cotidiana, que le permite analizar la multitud de pequeños ruidos que revelan el silencio y lo crean: los ínfimos sonidos de la naturaleza, de los pájaros, de las ranas, incluso de las hojas, quiebran de continuo el silencio. En Walden, buscar el silencio apenas tiene sentido: está en todas partes. Pero para poder gozar de una relación más íntima con aquel que, en cada uno de nosotros, está más allá, o por encima, es preciso que uno mismo guarde silencio.[52]

En el siglo xx, Max Picard comparte la misma suerte de convicción: «Todas las cosas de la naturaleza están llenas de silencio; están ahí como depósitos repletos de silencio». Hasta el tiempo que hace está impregnado de un silencio particular, y «cada estación surge del silencio de la precedente». En invierno, «el silencio es como una cosa visible»; en primavera, parece que el verde se hubiera propagado silenciosamente de árbol en árbol.[53]

En esta misma perspectiva, ciertos cineastas han prestado atención al silencio de lo cotidiano, que algunos han intentado capturar. Nicolás Klotz pretende que las buenas películas guardan silencio, y «guardar silencio», añade, no es «en modo alguno lo mismo que callar». Deplora que hoy en día cada vez haya más películas que callan, pero cada vez menos que guarden silencio. El silencio, asegura, «está ahí donde comienza el mundo», aunque hoy asusta.[54] Jean Breschand, por su parte, define el silencio que anhela como «la no-ruptura de un suave *continuum* sonoro, del rumor ambiental, familiar», del «ronroneo de la jornada». A sus ojos, el silencio es un entorno, un «ruido suave, ligero y continuo», y anónimo.[55]

Concluidas estas consideraciones generales, pasemos a un análisis más preciso de los momentos y los lugares que revisten, en el seno de la naturaleza, texturas peculiares de silencio. Se impone, en primer lugar, aludir a la relación entre la noche, o más exactamente el espacio nocturno, y el silencio. Lucrecio, en *De rerum natura*, evocaba «el severo silencio de la noche» que reina en la totalidad del espacio.[56] En las postrimerías del siglo

xviii, Joubert considera ese espacio «como un gran texto de silencio».[57] Maurice de Guérin se detiene en el momento en que anochece, cuando el silencio «lo envuelve». En ese instante, los vientos callan, el monte bajo deja de emitir ruido, el de los hombres, «que son siempre los últimos en callar, se desvanece de la faz de los campos. El rumor general se extingue», sólo permanece el leve ruido de la pluma que escribe en medio del silencio de una noche que lo ha abrazado todo.[58]

Chateaubriand asocia el silencio nocturno con los efectos de la luna. «Cuando los primeros silencios de la noche y los últimos murmullos del día luchan sobre los collados, a orillas de los ríos, en los bosques y en los valles, cuando los bosques han suspendido sus innumerables voces, cuando no se oye el menor suspiro de la hierba ni del musgo, cuando la luna preside en el cielo y cuando presta atención el oído del hombre»,[59] entonces el pájaro empieza a cantar y revela el silencio de la noche. Víctor Hugo, por su parte, escribe en *Les Contemplations*-. «Yo soy la criatura inclinada […] | que pregunta a la noche el secreto del silencio».[60] Al otro lado del Atlántico, Walt Whitman, que proclama el esplendor del silencio, evoca la noche estival, desnuda y silenciosa, que lo saluda…[61]

También Georges Rodenbach, en sus volúmenes de poemas, insiste en la conexión entre la noche, la luna y el silencio. Añade a esto la presencia nocturna del agua del río y de los canales de una Brujas que se adormece «en pesados silencios». Aquí, la noche «posa sus silenciosas alhajas sobre un agua atormentada de remordimiento».[62]

Gaston Bachelard subraya que la noche amplifica las resonancias auditivas que compensan la aniquilación de los colores. De ahí que el oído sea un sentido de la noche. Mientras que las formas quedan retenidas en el espacio nocturno, los ruidos están engastados en el silencio y llegan al oído de una manera imperceptible.[63]

En el siglo xx, Proust vuelve a la textura del silencio del claro de luna. En su terraza, Legrandin se entrega a la exaltación de la sombra y de su silencio: «Y, sabe usted, hijo mío, llega una hora en esta vida […] en que los ojos fatigados ya no toleran más que una luz, ésta que una noche como la presente prepara y destila en la oscuridad, y cuando el oído no percibe otra música que la que toca la luna en el caramillo del silencio».[64] Valéry afirma que en plena noche, anclado en su sustancia, un espíritu extraordinariamente solitario,

distinguido, reposado siente que las tinieblas lo iluminan y que el silencio le habla de cerca.[65] Al anunciarse la aurora, el alma percibe que «los primeros rumores surgidos en el espacio que se ilumina se establecen sobre el silencio», en el instante mismo en que las formas coloreadas que se insinúan «se posan sobre las tinieblas».[66]

En nuestro tiempo, Philippe Jaccottet retoma con la máxima agudeza las sensaciones que asocian luna y silencio. En un primer momento, se dice asustado por el silencio, casi absoluto, que se genera a veces en el exterior en medio de la noche.[67] El 30 de agosto de 1956, hacia las tres de la madrugada, cuando una claridad de luna se alza sobre su cama y el silencio es absoluto, al punto que no oye ningún ruido, ni de viento, ni de pájaro, ni de vehículo, el terror se apodera de él, atroz. Se asusta ante la inmovilidad silenciosa y vacía, y espera la entrada en escena de la luz. Por el contrario, en una noche de luna, el silencio parece ser otro nombre para definir el espacio. El astro transforma la tierra, la hace más libre, más transparente, más íntima. Ella confiere tranquilidad, inmovilidad al paisaje hasta hacer perceptible la respiración silenciosa de las hojas.[68]

Iniciemos con el desierto, lugar silencioso por excelencia, nuestra revisión de los espacios privilegiados en los que el silencio reviste una particular importancia. Evocaremos más adelante la experiencia de los Padres del desierto. Por desgracia, con respecto a nuestro objeto, carecemos de testimonios que permitan conocer sus emociones ante tal espacio, salvo las que atañen a su búsqueda de Dios. A partir del siglo xix, en cambio, disponemos de grandes textos que nos transmiten la experiencia emocional de individuos enfrentados al silencio del desierto. Así, en Francia, Chateaubriand, Lamartine, Fromentin, Nerval, Flaubert, y después, entre las dos guerras, los viajeros a la búsqueda de aventuras y los agentes de la colonización de los desiertos, que son legión, narraron las emociones experimentadas mientras encontraron refugio en ese espacio.

Chateaubriand, que percibe Oriente por el oído, lo describe como un gran silencio de desolación surgido del despotismo.[69] Este régimen político, a sus ojos, petrifica a los seres y al mundo. Ya en Constantinopla, el silencio es continuo. No se oyen ruidos de carrozas ni de carretas. No hay campanas, y apenas ningún oficio de martillo, y «ves a tu alrededor una muchedumbre muda». A esto se añade, en la imaginación del viajero, el silencio del serrallo.

El verdugo mismo, que estrangula con un hilo de seda, es mudo. En el Imperio, el silencio es condición de supervivencia. Alejandría es también «inhumanamente silenciosa». Ya al recorrer Grecia, Chateaubriand había percibido el silencio del Oriente despótico: «Las ruinas de Esparta enmudecían en mi derredor», escribe.[70] Allí, el silencio significa la servidumbre y la muerte del espíritu de la Grecia antigua. En suma, Oriente le parece a Chateaubriand un mundo amenazado a la vez por «el abandono y el olvido».[71]

En Jerusalén, que domina su entorno desértico, el viajero atribuye un sentido distinto al silencio, que opone al que surge del despotismo. En Judea, donde las «extraordinarias perspectivas revelan por todas partes una tierra teatro de grandes milagros […] el desierto parece aún mudo de terror, y pudiera decirse que no se ha atrevido a romper el silencio desde que oyó la voz del Eterno».[72] Aquí el desierto es ante todo el espacio donde se deja oír la palabra de Dios. Su silencio no es ya el de la humillación, el del abatimiento producido por el despotismo, sino el signo de la presencia inefable de Dios. Es presentimiento de aquel que precederá a la trompeta del Juicio y a los sones de la Jerusalén celeste.

Con estas imágenes y sensaciones, Chateaubriand nos introduce en las peculiaridades del espacio desértico. Un espacio puro, atópico, amorfo, anómico, hecho de mineralidad, de inmensidad, de total esterilidad, de vacuidad, que dinamiza las ensoñaciones trascendentes e infunde el sentimiento de lo infinito, pero, al mismo tiempo, se impone como mortífero porque es representación «alusiva y metafórica» de la eternidad.[73] Arrebata la realidad al mundo. Este es el significado del silencio del desierto para los viajeros del siglo xix.

Guy Barthélemy señala en las variaciones lamartinianas en torno al desierto, lleno de vestigios de la presencia de Dios, el gusto de los románticos por las representaciones espaciales del infinito; aquí, la estética de lo sublime modela con frecuencia la representación del desierto, «máquina purificadora que permite al sujeto reencontrar la autenticidad en una separación radical respecto de sus semejantes, operar una reinvención de sí». Por ello, el silencio es aquí esencial:[74]

> Así, en su silencio y soledad

el desierto me hablaba mejor que la multitud.
¡Oh, desierto!, ¡oh, gran vacío donde el eco procede del cielo!
Habla al espíritu humano, este inmenso Israel […]
En este lúgubre desierto, departir cara a cara
con la eternidad, la potencia y el espacio:
tres profetas mudos, silencios llenos de fe […]
evidencias del espíritu que hablan sin palabras.

Otro tanto expresa, con menos talento, Félicien David en *Le désert*, oda sinfónica de David y Colin:

¡En el desierto, todo calla; y sin embargo, oh, misterio,
en esa calma silenciosa
el alma pensativa y solitaria
oye sonidos melodiosos,
acordes inefables del silencio eterno![75]

En medio del desierto, subraya el mismo Guy Barthélemy, «se revela el infinito, y el silencio participa de esa revelación, primero en cuanto que traducción del vaciamiento, de la desmaterialización del mundo, y después en cuanto que acceso paradójico, oximórico, y a decir verdad misterioso, a este infinito de misterio». El alma está bañada en los «inefables acordes del eterno silencio» en los que «cada grano de arena tiene una voz».[76]

Fromentin, el gran conocedor del desierto, que sin duda percibe y traduce en su pintura, y, en lo que nos concierne, en su libro *Un été dans le Sahara*, presenta al lector un mundo de sensaciones en cuyo seno el silencio es primordial. Es «exaltación espacial de la nada», lugar de una «estética de la desaparición».

Guy Barthélemy define de un modo magnífico la especificidad del desierto. En esa *vastitas*, en cuyo interior tiene lugar una alteración de todos los sentidos, «el silencio mismo se manifiesta como Otro». Allí, «el silencio no puede ser ya considerado como lo contrario del ruido, sino que uno es conducido a percibirlo como un *estado* que nos introduce en otra dimensión de lo real inmediatamente interiorizada […] la cual entraña una nueva relación con la realidad».[77]

El vacío del desierto, «depósito inagotable de sensaciones inéditas», «da acceso al ignoto mundo de los ruidos infinitamente leves», es decir, que la inmensidad desértica nos introduce, por paradójico que resulte, en lo infinitamente pequeño. Fromentin, por su parte, asegura que «el silencio es uno de los atractivos más sutiles de ese país solitario y vacío»,[78] por el hecho mismo de que surge del vacío y adquiere una densidad que incita a la interpretación espiritual. Aquí, el vacío se desvanece en el silencio. Se trata de un dato esencial de la emotividad desértica.

Un été dans le Sahara rebosa de descripciones del silencio. En Djelfa, escribe Fromentin a un amigo que permanece en París, «el silencio que se hace en torno a mí es grande. El silencio comunica al alma un equilibrio que tú no conoces, tú que has vivido en el tumulto: lejos de abrumarla, la dispone a los pensamientos ligeros. Se suele creer que el silencio representa la ausencia de ruido como la oscuridad representa la ausencia de luz. Es un error. Si puedo comparar las sensaciones del oído con las de la vista, el silencio extendido por los grandes espacios es más bien una suerte de *transparencia aérea*, que vuelve las percepciones más claras, nos da acceso al mundo ignoto de los ruidos infinitamente pequeños, y nos revela una dimensión de gozos inexpresables».[79]

En el desierto, siempre el mismo silencio, «una especié de impasibilidad que parece haber descendido desde el cielo hasta las cosas». Es significativo constatar que en el desierto los avances se hacen siempre «en el más profundo silencio».[80]

Durante su viaje a Egipto, Flaubert no se entrega a un análisis concienzudo del silencio, que ocupa muy poco espacio en su relato, pues lo menciona a lo sumo nueve veces. En el *Viaje a Oriente*, las observaciones son visuales, olfativas, táctiles. Este rechazo a escribir sobre los efectos del silencio ha llevado a los críticos a plantearse interrogantes. El interés de Flaubert está en otra parte, escribe Pierre-Marc de Biasi.[81] En su caso, el desierto es ante todo padecido por el cuerpo. No es el lugar de proyección de estados anímicos, y la expresión se limita voluntariamente al mínimo estricto.

En el siglo xx, Saint-Exupéry constituye, sin lugar a dudas, el mejor ejemplo entre quienes han descrito su experiencia del desierto y de su silencio: «En el desierto reina un profundo silencio de casa ordenada».[82] En el desierto, el silencio está formado por mil silencios. Cuando el avión lo

sobrevuela, el motor produce ese «denso ruido que existe por sí mismo y detrás del cual se desliza el paisaje, en silencio, como una película».[83] Para el aviador, el silencio más fuerte es siempre el de la línea telefónica que implica la pérdida de un avión y de su piloto.[84]

La afición a la montaña, como la afición al mar, se extiende en el siglo xviii en correspondencia con el ascenso del código de lo sublime. En la experiencia de los viajeros y su imaginario se asocia, ciertamente, con las rocas, las piedras, la nieve, el hielo, pero también con el silencio. Saussure, en su *Voyage dans les Alpes*, exalta, al anochecer, «el reposo y el profundo silencio» de las cumbres, pero confiesa que le embarga una «suerte de terror».[85]

Durante una estancia en Friburgo, el Obermann de Senancour no encuentra esos sonidos silenciosos que desearía oír cuando «sobre la tierra reina la incertidumbre».[86] Desde la infancia, ha sentido que «necesidades sin límites me consumieron en el silencio».[87] Pero, al descubrir los Alpes, reconoce en ellos la naturaleza que había presentido. En el «silencio de los chalets», en los reflejos de la luna, «oí sones de otro mundo», escribe.[88] Todo está mudo, salvo «el torrente que corre sordamente tras los árboles frondosos, en medio del silencio». Las impresiones que generan melancolía se refieren a esa mudez. «Nuestros días se escapan del silencio»,[89] como el agua de una cascada. En la montaña, las umbrosas gargantas están mudas; lo estarán siempre, y uno puede «figurarse en el silencio que mañana todo puede acabar sobre la tierra».[90]

Dicho esto, las sensaciones que experimenta sugieren a Obermann, en otro lugar, una serie de himnos al silencio de la montaña, a sus arroyos silenciosos, al solemne silencio de sus grandes valles, que surge de noche en medio de las tinieblas; y el ruido de las cascadas le parece que se suma, paradójicamente, a la «permanencia silenciosa» de las altas cumbres, y de los glaciares… y de la noche. Por lo demás, en la montaña «hay dos flores silenciosas en cierto modo y casi desprovistas de olor, pero que, por su actitud, me atraen más de lo que podría expresar», el aciano y sobre todo la maya, es decir, «la margarita de los prados».[91]

En el siglo xix, también fuera de las obras de ficción, el aprecio por el silencio de la montaña se repite a tal extremo que puede llegar a fatigar. Al final de este período, John Muir, el infatigable explorador de las cumbres de

Sierra Nevada, entre otras, refiere su ascensión al monte Shasta, mientras caen copos de nieve que van posándose sin hacer ruido en el aire seco. «Yacer solo en la montaña en una noche apacible y sentir el contacto del primero de esos pequeños mensajes silenciosos del cielo es una experiencia memorable: nadie puede olvidar una delicadeza semejante».[92]

Este texto induce a asociar el silencio de la montaña con el análisis del silencio de la nieve, la «dulce adormecedora», la que Rodenbach califica de «hermana pensativa del silencio» que favorece el repliegue hacia el mundo interior:

> Tan abundante como silenciosa es la nieve.
> A ella puedes confiarle cuanto quieras:
> es una confidente muy segura.[93]

En *Une page d'amour*, Zola ofrece uno de sus textos más hermosos: el que consagra al silencio de la nieve que cae en el cementerio donde madame Rambaud va a recogerse junto a la tumba de su hija. «El deslizarse sin fin de esas partículas blancas se adensaba; uno habría dicho que eran gasas deshilachadas flotando. No se alzaba ni un suspiro […] Los copos […] se posaban de uno en uno, sin tregua, por millones, con un silencio tal que las flores hacen más ruido al deshojarse; y de esa muchedumbre en movimiento, desplazándose por el espacio de manera inaudible, surgía el olvido de la tierra y de la vida, la paz suprema».[94]

El *Eutidemo* de Platón contiene el vano debate de un sofista con sus interlocutores sobre la diferencia entre silencio y palabra. La conclusión es que las cosas, en particular las piedras, guardan silencio, pero al mismo tiempo hablan. De ahí puede concluirse que se trata de silencios materializados y locuaces.[95]

Michelet, a la búsqueda de las tristezas de la montaña, confiesa, sin embargo, que no preveía su silencio angustioso. A orillas del Rin suizo, en el lapiaz, ya no hay flores. «Nada salvo piedras. Gran silencio […] La ruta era lúgubre». En ese espacio, «la erosión continúa actuando en silencio, sólo para que una mañana aparezca, despojándose, la ominosa desnudez en la cual nada retornará nunca».[96] La tarea silenciosa de la naturaleza culmina aquí en la destrucción, pues la erosión «no tiene ni el deseo ni el poder del bien»,

mientras que en los mares del Sur la «silenciosa labor de innumerables pólipos» forja la tierra futura en la que tal vez habitaremos.[97]

El mar es también un ámbito de silencio, de texturas peculiares. Como escribe Chateaubriand en *El genio del cristianismo*: «Se aprecia la calma en el mar […] y se admira el silencio de las concavidades del abismo porque sale de la misma profundidad de las aguas».[98] Joseph Conrad hace que el lector de *La línea de sombra* sienta ampliamente la tragedia de la completa quietud de la alta mar tropical y su espantoso silencio, el cual se corresponde, en tales regiones, con la abrumadora inmovilidad del mundo.[99] Es un espejo de la desesperación. En el barco pasan horas sin que se oiga el menor ruido, y el capitán prevé el fin de la nave, la muerte en esa calma completa: «Era inútil […] tratar de prever la proximidad del momento. Cuando éste llegara las tinieblas absorberían silenciosamente la débil claridad que caía de las estrellas sobre el navio y sobrevendría el fin de todo, sin un suspiro, sin un movimiento, sin un murmullo».[100]

Las maniobras se efectúan sin ruido alguno, como si los marineros no fuesen ya más que fantasmas sumidos en un terrible sopor. El silencio perfecto se alía con la perfecta inmovilidad. Por un instante, se hace un silencio «tan profundo que se habría podido oír el ruido de un alfiler al caer sobre la cubierta». Sin embargo, en torno al navio reina «el silencio indolente del mar»[101] referencia implícita al infierno cuya imagen marca el tono de la novela, reedición del tema del barco fantasma.

En el océano, de noche, cuando las marsopas se han ido, escribe Albert Camus en «El mar, aún más cerca. Diario de a bordo», «queda el silencio y la angustia de las aguas primitivas».[102] Pero esta sombría emoción difiere de las que le evoca un amanecer en Tipasa: «En esa luz y ese silencio […] escuchaba dentro de mí un sonido casi olvidado […] Y ahora, despierto, reconocía uno a uno los imperceptibles ruidos de los que estaba hecho el silencio: el bajo continuo de los pájaros, los suspiros ligeros y breves del mar al pie del monte, la vibración de los árboles, el canto ciego de las columnas, el roce de los ajenjos, las lagartijas furtivas. Eso oía; escuchaba asimismo las oleadas de felicidad que subían dentro de mí».[103]

La fuerza evocadora del bosque del litoral escuchada por Camus se encuentra también en el corazón del bosque. El bosque, escribe Max Picard, «es como un gran lago depositario de silencio desde el cual éste fluye

lentamente hacia el aire; el aire es límpido de silencio».[104] En lo más profundo del bosque americano, de noche, observa Chateaubriand, cuando el fuego empieza a apagarse, «se diría que unos silencios suceden a otros»; «Busco en vano oír en esta tumba universal algún ruido que indique vida».[105] Tras la caída de un árbol, que hace bramar los bosques, los ruidos «mueren en lejanías casi imaginarias». A la una de la madrugada, el viento despierta los ruidos, «la música aérea se inicia de nuevo».[106] Después, sin duda la imaginación de Chateaubriand le arrastra hacia una imagen poderosa que nos hace sentir el profundo silencio de los bosques bajo los ardores del mediodía. En ese momento, la serpiente hace sonar su cascabel para llamar a su hembra. «Esta señal de amor es el único ruido que a esa hora hiere el oído del viajero».[107]

Volvamos a las emociones experimentadas por Henry David Thoreau en los bosques. Una de las más fuertes es la producida por la sensación del silencioso crecimiento de las plantas. En invierno, cuando el suelo helado suena como leña seca, el crujido del hielo sobre los árboles es suave y fluido, y el humo se eleva en silencio. En los bosques, limpios de sus pecados, la naturaleza hace reinar el buen orden en silencio.[108] Por su parte, Victor Hugo aprecia en verano, en los bosques, el momento «en el que el silencio duerme sobre el terciopelo de los musgos».[109]

Émile Moulin, oscuro analista del silencio, cita a Sully Prudhomme, quien escribe en *Les solitudes*:

> Así pues, los bosques tienen también su manera de callar
> y de ser oscuros a los ojos que guía el sueño.
> En su silencio se siente errar al alma del ruido.[110]

John Muir, muy impresionado por los grandes árboles que examina, se detiene largamente en el silencio de las secuoyas de California que, procedentes de la noche de los tiempos, mantienen al hombre a distancia. Se dirigen sólo a los vientos. Piensan sólo en el cielo. Parecen no saber nada, y se yerguen «solitarias, silenciosas y serenas».[111]

En i 920, Robert Walser, paseando por un bosque de abetos, siente que reina el mismo silencio que en «un alma humana feliz, que en el interior de un templo, en un palacio y en castillos de cuento hechizados y soñados, en el

castillo de la Bella Durmiente, donde todo duerme y calla desde hace cientos de largos años […] Había tal solemnidad en el bosque que imaginaciones grandiosas y bellas se apoderaban por sí solas del sensible paseante. ¡Qué feliz me hacían el dulce silencio y la tranquilidad del bosque!». Algunos leves ruidos no hacen sino acrecentar «la falta de rumores reinante, que yo respiraba a placer y cuyo efecto bebía y sorbía en toda regla».[112]

Llegamos ahora a su espacio más común, el que se ha recorrido con mayor frecuencia, aquel en cuyo silencio más hincapié se ha hecho y aquel que es más banal: me refiero al silencio del campo. El paseo silencioso por el campo es un lugar común en la escritura introspectiva, en la novela y en la poesía lírica. A fines del siglo xviii, cuando el paseo por los *footpaths* que surcan las grandes propiedades británicas deviene un ritual, las novelistas inglesas Jane Austen y, después, las hermanas Bronté y George Eliot, se complacen en relatar sus emociones. Así, cada tarde, St. Aubert, el protagonista de Ann Radcliffe en *Los misterios de Udolfo*, efectúa un paseo campestre, acompañado de su esposa y su hija, en dirección a la pequeña casa de unos pescadores para escuchar «en el silencio de la oscuridad la música de los ruiseñores».[113]

René, relatando sus paseos por el campo en compañía de su hermana Amélie, cuenta que a veces andaban en silencio prestando oídos al sordo gemido del otoño, o al ruido de las hojas secas. Y los domingos, apoyado contra el tronco de un olmo, escuchaba en silencio el piadoso murmullo de las campanas.[114] El Dominique de Fromentin aprecia el mes de octubre que devuelve el campo a su silencio. Guy Thuillier ha estudiado el manto de silencio que, en el siglo xix, envuelve los pueblos del Nivernais, a la espera de los ruidos intermitentes, tranquilizadores, que prueban el buen desarrollo de la actividad agrícola y ganadera.[115] En esa época, la canción de trabajo, elemento esencial del paisaje sonoro, tiene como objetivo atestiguar una presencia laboriosa mediante la ruptura del silencio circundante. En lo más oscuro de la noche, en la soledad del campo, la voluntad de quebrar el silencio tiene también un objetivo tranquilizador.

En *Les Voix intérieures*, Victor Hugo asocia Olimpio «con los campos silenciosos, | con la virginidad de las hierbas no holladas».[116] Y en el himno a los árboles aparecido en *Les Contemplations*, él, que los escucha y los cuestiona, los proclama llenos de silencio.[117]

Las landas constituyen, ciertamente, un arquetipo en nuestro tema. Barbey d'Aurevilly hace que su lector sienta la intensidad y la calidad específica del silencio de las landas de Lessay. De noche, las envuelve una capa tan vasta que «devoraría todo el griterío que surgiera en su seno» en caso de un ataque de bandidos. El narrador, que atraviesa las landas de noche acompañado de su guía, declara sobre los momentos en que callaban: «Lo que más me impresionaba en esas mareas de niebla y de oscuridad era el mutismo lúgubre de los aires cargados. La inmensidad de los espacios que no percibíamos se revelaba a través de la profundidad del silencio. Ese silencio, que pesaba en el ánimo y en el pensamiento, no fue turbado ni una sola vez en todo el recorrido por las landas, que se asemejaba, decía maese Tainnebouy [el guía], *al fin del mundo*, salvo, de vez en cuando, por el ruido de alas de alguna garza que dormía sobre las patas y se echaba a volar ante nuestra cercanía».[118] Y en *Un prêtre marié*, tras el entierro de Calixte, Barbey escribe que el silencio volvía a cernerse por el aire y se adueñaba de nuevo de los campos.[119]

Hemos recordado ya, a propósito de las urbes de Oriente, cercanas al desierto, y de las residencias patricias de Brujas, algunos ejemplos extremos de evocación de los silencios de una ciudad. Pero con respecto a la segunda, nos hemos limitado a esbozar lo que se dice de la ciudad misma. Según Georges Rodenbach, en su interior el silencio está ligado a la noche, a los viejos muelles, al agua de los canales y del río y, como hemos visto, al de las mansiones patricias. «Desvaídos caminos de silencio»[120] surcan el corazón de la ciudad de Brujas y «aguas llenas de adioses [se mantienen] inertes como las vendas silenciosas de una muerta».[121] En las ciudades de Bélgica:

> sentimos flotar un frío silencio uniforme;
> tan despótico, aunque débil y lánguido […]
> que el menor rumor infinitesimal
> produce una turbación, parece cosa anormal
> como la risa junto a un enfermo dormido.
>
> ¡Porque allí damos fe del silencio!
> Allí reina, es imperioso, se contagia;
> y hasta el más insensible transeúnte

se impregna de él como de incienso en un lugar de culto […]

¡Ah!, esas ciudades, ese inmenso silencio monótono […]
ese silencio tan vasto y tan frío que nos asombra
sobrevivir a la nada del entorno.[122]

Pero hay otras ciudades que, sin duda, ofrecen silencios de una textura un poco distinta. Los novelistas franceses del siglo xix se complacen en hacer sentir al lector los que reinan en las pequeñas ciudades de provincia, a menudo sedes episcopales. Balzac inició el tema de las ciudades de provincia, símbolos de siglos pasados, silenciosas por muertas, obsesionadas con su historia, suspendidas fuera de las corrientes de la modernidad. Así, Guérande, teatro de los primeros capítulos de *Beatriz*, puede ser considerada como una matriz. El silencio que sugiere y menciona unas cuantas veces Balzac impregna la descripción de la ciudad, así como la de la casa de la familia Du Guénic y el retrato del anciano que mora en ella. Nada más entrar en Guérande, el silencio impresiona: «Un pintor o un poeta permanecerán sentados, entretenidos en saborear el silencio profundo que reina bajo la bóveda todavía nueva de la poterna, hasta la cual la vida de aquella ciudad apacible no envía ruido alguno […] La ciudad produce sobre el espíritu el efecto que produce un calmante sobre el cuerpo, y es tan silenciosa como Venecia». Todo artista, todo burgués que pasa por Guérande, experimenta el fugaz deseo, escribe Balzac, de acabar aquí sus días en silencio. La casa de los Du Guénic (o Guaisnic) está situada «al extremo de una callejuela silenciosa, húmeda y sombría». El viejo amo calla, «silencio éste que constituye uno de los rasgos del carácter bretón […] El silencio profundo es indicio de voluntades inmutables». Tiene la misma naturaleza que el granito. En el curso de la velada, que empieza a las seis, «el silencio se hizo tan profundo que podía escucharse el ruido de las agujas de acero» de la octogenaria, hermana del dueño de la casa, que tejía sin descanso. Al retirarse el cura, que ha ido a visitar a los Du Guénic, se oye el ruido pesado de sus pasos, que no cesa «hasta que la puerta del presbiterio» resuena «en el silencio de la ciudad, al cerrarse».[123]

En *La comedia humana*, las ciudades episcopales apiñadas en torno a su catedral ilustran estas poblaciones silenciosas. En Tours, el abate Birotteau

mora en un apartamento, según él muy prestigioso, en la primera planta de una casa situada al fondo de la calle de la Psalette, que, siendo sombría, húmeda y fría casa se halla «siempre envuelta en un silencio profundo, interrumpido tan sólo por el tañido de las campanas […] o por los graznidos de los grajos que anidan en la cúspide de los campanarios».[124] El cura aprecia en esta morada el silencio y la paz de su gabinete. «Silencio, frío, inacción, egoísmo», escribe Nicole Mozet, caracterizan las ciudades de la provincia de Balzac; y los personajes, como el cura Birotteau, están en armonía con los sitios.[125]

Todo lector de Barbey d'Aurevilly conserva el recuerdo de la textura del silencio de la plaza nocturna de Valognes, cuya descripción abre *Le Chevalier des Touches*, cuando suenan las ocho y media: «Sólo el ruido de dos zuecos arrastrándose, que el miedo o el mal tiempo parecían apresurar en su marcha insegura, alteraba el silencio de la plaza de los Capuchinos, desierta y lúgubre», lo mismo que «el campo del Patíbulo» donde en el pasado se efectuaban los ahorcamientos.[126]

En lo que concierne al siglo xx, podríamos retomar ampliamente el silencio de las ciudades sugeridas en *El mar de las Sirtes* de Julien Gracq, que son verdaderos «laberintos de silencio», silencio de peste, silencio de decadencia, silencio de amenaza. La novela se cierra con la descripción de las sensaciones experimentadas en el silencio, calificado como mágico, de las calles nocturnas de Orsenna, la capital dormida, que Aldo recorre a grandes zancadas al salir del palacio: «En el silencio de la noche, más allá de los muros desnudos, subían con intermitencia de la ciudad baja unos ruidos leves; ruidos del agua que corre, rodar rezagado de un coche lejano; inconfundibles y sin embargo intrigantes como los suspiros y los movimientos de un sueño agitado, o los crujidos de los desiertos de rocas que contrae el frío de la noche»,[127] una evocación que contrasta de forma radical con lo que en nuestros días Pierre Sansot afirma sobre la avenida Breteuil de París: ¡que su lujo y la calidad de su silencio resultan reconfortantes![128]

Numerosos testimonios subrayan la calidad específica del silencio de las ruinas, que impone, por sí solo, la inmersión en el pasado que sobrevive a través de ellas. Chateaubriand califica las ruinas de Palmira de «morada del silencio». A este respecto, evoca «la muerte, que es tan poética porque toca a las cosas inmortales, y tan misteriosa a causa de su silencio».[129] Para Max

Picard, la esfinge, «que se remonta a la época del silencio más intenso, se erige todavía hoy, una vez desaparecido todo silencio, como amenazadora, pronta a abalanzarse sobre el mundo del ruido». Añade que, de una manera más general, las estatuas egipcias están «enteramente sujetas al silencio», son «prisioneras del silencio».[130]

Ahora bien, algunos monumentos imponen a Chateaubriand lo que cabe calificar de «ruinas auditivas». Se trata de la presencia y la rememoración de tres grandes silencios del pasado: el del Escorial, el de Port-Royal y el de Soligny. Así, a Chateaubriand le gustaría hacer oír, en la abadía de la Gran Trapa, el silencio del estanque de antaño. Nadie puede ya experimentarlo, ni apreciarlo, como se hacía dos siglos antes. Chateaubriand lo siente y lo dice. A mediados del siglo xvii, pero ya no en 1847, en pleno día reinaba el mismo silencio que a medianoche.[131]

Aun así, Soligny es, según Chateaubriand, un lugar privilegiado para reencontrarse con el silencio pasado. Se goza allí, en efecto, de una excepcional disponibilidad del oído. Allí, un proceso arqueológico de reconstrucción del silencio y de los ruidos es posible, pues ciertas sensaciones del presente adquieren el estatuto de vestigios. Dicho esto, tal tentativa resulta muy difícil, pues el silencio del siglo xix es acosado de manera insidiosa por una historia más reciente, por un reajuste, una reinterpretación de su alcance, por el nuevo valor social que reviste, por nuevas figuras de la disponibilidad que traduce, por la modificación del sentido que se le atribuye. Un haz de recuerdos recientes turba la comprensión y la rememoración del silencio del pasado.

Víctor Hugo, por el contrario, anticipa. En *Les Voix in- térieures*, sueña en lo que, dentro de tres mil años, será el paisaje del París destruido, y se esfuerza por imaginar la naturaleza del silencio que envolverá sus ruinas. Imagina a un hombre sentado en una colina que domina la ciudad: «¡Oh Dios! ¡Con qué triste y silencioso aspecto | los parajes donde estuvo París asombrarán sus ojos!».[132]

3

LAS BÚSQUEDAS DEL SILENCIO

Las búsquedas del silencio son múltiples, antiguas, universales. Impregnan toda la historia humana: hindúes, budistas, taoístas, pitagóricos y, claro está, cristianos, católicos y, tal vez más aún, ortodoxos han experimentado la necesidad y los beneficios del silencio; tal necesidad desborda, además, la esfera de lo sagrado y de lo religioso. No poseo las competencias que permitirían exponer esta multiplicidad, pero no podemos descuidar por completo un objeto que se sitúa, en Occidente, en las raíces mismas de la historia del silencio. Nos limitaremos a algunas de las búsquedas efectuadas en los siglos xvi y xvii. Quienes, a partir de entonces, han sentido el anhelo del silencio se han referido a ellas, de manera explícita o no.

El silencio es, en ese período, condición necesaria de toda relación con Dios. La meditación, la oración interior, de hecho toda plegaria, lo exigen. La tradición monástica ha transmitido, desde la Antigüedad, un *ars meditandi* que rebasa los claustros en el siglo xvi y que desde entonces conforma una disciplina interior accesible a los laicos. En este tronco se injerta la filosofía moral antigua, por ejemplo la de Séneca y la de Marco Aurelio, con la cual los humanistas estaban por aquel entonces familiarizados. Todo ello llevó a preconizar una lucha contra la distracción, una concentración de la atención, una búsqueda meditativa estrechamente ligada al silencio. Este proceso que condujo a la banalización de la *oratio interior* silenciosa, tan bien descrita por Marc Fumaroli, se inscribe en el corazón de la historia del silencio.

Ya en 1555, el padre jesuita Baltasar Álvarez escribe un *Tratado de la oración de silencio*. Según él, la «oración de la presencia de Dios», permite

acceder a la «oración de silencio»: «En ella Dios habla, y el alma calla, y está oyendo con suma atención lo que su celestial Maestro la dice al corazón, y la enseña y descubre de sí mismo y de sus misterios»; por ello, hay que acogerlo «en silencio y en quietud».[133]

El dominico Luis de Granada propone un método de oración interior que influirá tanto en Carlos Borromeo como en Felipe Neri, el fundador del Oratorio. El método consiste en crearse un «cuadro interior, silencioso», de los «rasgos visibles y sensibles de un acto de la vida de Cristo». «[A partir de este momento] puede instaurarse una verdadera conversación entre el yo pecador y la escena sagrada», y Cristo, así como los restantes actores del cuadro, mediante sus gestos y sus miradas, «llaman silenciosamente a retornar a uno mismo». Semejante oración interior, repetida sin descanso, genera, según Luis de Granada, un habitus de «movimientos silenciosos» que impregna todos los actos.[134]

Sin embargo, en este período la más fuerte y más profunda influencia la ejerce el pensamiento de san Ignacio de Loyola. Ahora bien, su mensaje se funda en el silencio. «Dios llena, Dios arrastra, Dios acaba su obra, y todo eso no puede hacerse sino en el silencio que se establece entre el Creador y la criatura». «Quien se allega a su Creador y Señor y lo alcanza» vive en el silencio.[135]

Instalado en Manresa, en Cataluña, Ignacio de Loyola consagra siete horas al día a la oración interior. Y durante las comidas, cuando comparte mesa con otros, tiene por costumbre no hablar nunca, pero escucha para nutrir, por medio de la palabra de los comensales, la conversación con Dios que mantendrá tras la comida.[136]

Para él, el ejercicio espiritual es una manera de meditar, de orar, de examinar la propia conciencia, de entregarse a la «composición de lugar». Esto impone el silencio, que naturalmente es obvio en el «ejercicio de noche». Un ejemplo permitirá comprender este ejercicio efectuado en el silencio y que autoriza el juego de la imaginación: mientras uno come, escribe Ignacio de Loyola, «considere como que ve a Cristo nuestro Señor comer con sus apóstoles, y cómo bebe, y cómo mira, y cómo habla».[137]

En un largo texto sobre las maneras de orar, Ignacio de Loyola precisa el modo en que la palabra debe ajustarse a la respiración, con el fin de alcanzar el consuelo y vencer la desolación provocada por los malos espíritus. En

efecto, éstos «entran con sonido e inquietud» en el alma, mientras que el buen ángel se introduce en ella leve y suavemente, y «con silencio».[138]

Esto nos conduce a evocar a los místicos. San Juan de la Cruz, definiendo la noche serena, hecha de calma, de soledad en Dios, subraya la importancia del silencio en el impulso místico. «En aquel silencio y sosiego de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma […] una correspondencia con Dios…». Se establece una sublime armonía musical, la cual «sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo», y a esta música el alma la llama «*música callada*, porque […] es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio […] aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales».[139]

Más adelante, san Juan de la Cruz define los beneficios de la contemplación de la «sabiduría de Dios, secreta o escondida, en la cual, sin ruido de palabras […], como en silencio y quietud, a oscuras de todo lo sensitivo y natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma…».[140] En una palabra, el silencio del espíritu es condición necesaria para que Dios acuda al alma. El «anula toda actividad racional y discursiva, haciendo así posible la percepción inmediata de la palabra divina».[141]

Podríamos también, en lo que concierne al silencio y al misticismo, demorarnos en la experiencia y en los escritos de santa Teresa de Jesús, ante todo en su descripción del «castillo interior». Aquí, a Dios se le alcanza sólo en el silencio mediante los «oídos del alma», durante la noche.

La regla de los cartujos se basa en el silencio y en la soledad, completada con una formación libresca específica; esto permite adherirse (*inhaere*) a Dios, escribe Gérald Chaix, «con todo el corazón, con toda el alma y con todas las fuerzas».[142] El silencio exterior que figura en la regla y en las costumbres cartujas es sólo un medio para alcanzar el silencio interior, el del espíritu (*mens*) y del corazón (*cor*). En ese momento, depurado de toda imaginación mundana, el espíritu se dirige sólo a Dios. Aunque no sea sino un medio para llegar a tal relación, el silencio exterior impuesto por la regla debe seguirse escrupulosamente, lo mismo que la soledad. Sucede otro tanto con la renuncia al estudio de la elocuencia en provecho de la lectura de obras que enseñan silencio y devoción. Gérald Chaix concluye que, perfectamente adaptado a la época de la Reforma, este ideal de soledad y de silencio resultó

después cada vez más desconcertante, al punto de hacer aparecer a los cartujos como «locos de Dios».[143]

En el siglo xvii, en el momento mismo en que el mundo exterior se aleja del silencio, dos eminentes personalidades le atribuyen una importancia central en el proceso contemplativo: Bossuet y, de un modo más radical, el abate de Raneé, el reformador de la Trapa. El primero, en su obra, insiste muchas veces en la grandeza y en la necesidad del silencio. Bossuet funda su exhortación en un pasaje del Apocalipsis: cuando el ángel rompió el séptimo sello, se hizo un gran silencio en el cielo, y durante este silencio «los ángeles rendían homenaje y adoraban a la suprema majestad de Dios. ¿Qué significa el misterioso silencio que guardaron los ángeles en el cielo?», se pregunta Bossuet. Que «toda criatura, esté en el cielo o en la tierra, debe permanecer en silencio y callar para adorar y admirar la grandeza de Dios»; de ahí la exhortación: «Guardad de tiempo en tiempo silencio, a imitación de los ángeles»,[144] «nunca lamentaréis haber guardado silencio».[145]

En una exhortación dirigida a las ursulinas de Meaux, Bossuet asegura: «[Dios] sólo os otorgará sus inspiraciones y gracias, y hará sentir su presencia en vuestro interior, si guardáis silencio y elimináis los discursos inútiles y que os distraen».[146] Este tipo de exhortación constituye un *leitmotiv* de sus prédicas. Bossuet recuerda las palabras con las que Santiago reclama que todo hombre sea diligente en el escuchar y tardío en el hablar.[147] «Se precisa un silencio y un recogimiento perfectos para oír la voz de Dios en el interior»;[148] y a esas mismas ursulinas de Meaux les dice: «Se producen pérdidas deplorables por falta de silencio»[149], el deseo de hablar aleja de Dios. En los establecimientos religiosos, «la violación del silencio es la causa de todas las faltas contra la caridad».[150] Jesús, durante la Pasión, «guardó un silencio continuo», salvo cuando se trató de informar a Pilatos; imitadlo, pues, ordena Bossuet. ¿De dónde proceden, se pregunta, tantos deseos de hablar? Tales ansias impiden acceder al propio interior.[151]

Grandes ejemplos refuerzan estos mensajes. En el «Second panégyrique de saint Benoît», Bossuet escribe que en la soledad del desierto «horrible y aterrador al que aquél se retiró [reinaba] un silencio espantoso y terrible, que sólo interrumpían los chillidos de los animales salvajes».[152] Dios le otorgó, para alejarlo de la licencia de su juventud, «una tierra inculta e inhabitada, un desierto, un silencio, una soledad […], una caverna sombría y aterradora».[153]

Posteriormente, san Bernardo, que renunció al mundo a la edad de veintidós años, «enamorado en extremo del secreto y de la soledad», meditó sobre cómo la Cruz había cerrado la boca de Jesús, y se dijo: «Yo condenaré la mía al silencio».[154] En Claraval, cuando algunos monjes encontraban demasiado rudo el «largo y horrible silencio» del monasterio, Bernardo les decía que «si se detenían a considerar el rigor con el cual el gran Juez examinará las palabras, no les costaría mucho esfuerzo callar».[155]

Bossuet precisa el análisis en su «Méditation sur le silence», dirigida a las ursulinas de Meaux. Según él, hay tres clases de silencio: «el silencio de la regla, el silencio de prudencia en las conversaciones y el silencio de paciencia en las contradicciones».[156] En treinta años, Jesús habló una sola vez en el templo. «No decía nada para enseñar a los hombres a guardar silencio».[157] En las órdenes monásticas, la regla establece momentos y horas de silencio. Algunas de ellas «guardan [incluso] un silencio perpetuo y profundo, y no hablan nunca». Los fundadores de órdenes pensaron, en efecto, que «el silencio borraba muchos pecados y defectos». También «previeron que la devoción y el espíritu de oración no podían subsistir sin silencio».[158] Al cabo, éste es necesario para mantener la caridad, la paz, la unión entre los hermanos y entre las hermanas. Cuando se pretende reformar un monasterio, añade Bossuet, es preciso empezar por el silencio, desterrar las «ansias de comunicarse».

Practicar el silencio de prudencia significa evitar las faltas contra la caridad, dar prueba de una «sabia discreción». Practicar el silencio de paciencia significa «sufrir en silencio bajo la mirada de Dios». Porque «el silencio santifica nuestras cruces y nuestras aflicciones».[159] Es preciso, a este respecto, pensar en la actitud de Jesús cuando es flagelado y cuando le colocan la corona de espinas. Se ha dicho que Cristo fue «víctima del silencio». Lo probó y consagró durante la Pasión.[160] El silencio protege de la cólera, es el medio más rápido para vencer la pasión de la venganza, es una manera de dominar los «deseos de curiosidad»; y Bossuet concluye: «Guardando fielmente silencio, venceréis todas vuestras pasiones».[161]

El abate de Raneé, en Soligny, instaura y hace reinar el silencio, al cual consagra su instrucción número 29. Muchos de los mensajes de Bossuet se corresponden con las convicciones del abate, amigo suyo. Según éste, silencio y soledad concuerdan; sin el primero, la segunda sería vana. El

silencio participa del espíritu de penitencia, sanciona la separa ción respecto de los hombres. Pone de relieve la ruptura, el alejamiento. Es un requisito para el olvido de uno mismo, una prueba del abandono de la preocupación por el cuerpo. Sobre todo, el silencio es una condición para la plegaria, dispone para escuchar a la divinidad. Permite el ejercicio espiritual, el acceso a lenguajes distintos de la palabra: el del interior, el del más allá, el de los ángeles.

Raneé, además, da a entender que el silencio está en consonancia con las meditaciones sobre las vanidades. Permite medir mejor cotidianamente el transcurso de los días. Anticipa el silencio de la tumba. De ahí que prepare para la eternidad, que aplasta todos los tiempos. Por tal razón, Chateaubriand considera que el silencio de Raneé es terrible, por su duración y su profundidad. En el momento de la muerte, el abate exclamó que puesto que sólo le quedaban unos instantes de vida, la mejor manera de usarlos era pasarlos en silencio, y mantuvo su palabra.[162]

Lo que precede nos remite a las vanidades, muy frecuentes en el siglo xvii. En este período, las vanidades traducen la fuerte presencia de la meditación sobre la vida, la muerte y la eternidad, realizada en silencio. Vanidades, escribe Alain Tapié, melancólicas en el norte, en la estela de la *devotio moderna*, apasionadas y extáticas en el sur, otras tantas pinturas que tienden a demostrar o cuando menos a recordar que la vida es sueño, a subrayar la inconsistencia y la nihilidad de la criatura. En esos cuadros, que expresan a su manera un duelo anticipado, se encuentran series de motivos, entre los cuales numerosas naturalezas muertas que muestran la naturaleza en estado de reposo, de quietud y de silencio. El objetivo de la pintura de vanidades es asombrar y al mismo tiempo predicar a través del silencio.[163]

Desde la Edad Media se establece un debate sobre los méritos comparativos del silencio y del servicio, es decir, del ideal contemplativo y de la práctica del apostolado. Es un debate que hunde sus raíces en la página del Evangelio que refiere la visita de Jesús a casa de Marta y María. La primera habla y se pone manos a la obra, la segunda calla y contempla. A los cristianos se les plantea, pues, la cuestión: «¿Es preferible mantenerse en silencio a los pies del Señor, en el recogimiento de una intimidad nutrida por su presencia y por su palabra, o bien esforzarse en múltiples tareas para servirle, a El y a los suyos?».[164] Según Lucas, Jesús parece decantarse en

favor de la primera opción, al decir: «María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada», una actitud de Cristo que realza, una vez más, el silencio.

El debate no se resolvió. A los monjes les correspondía la parte de María, a los clérigos seculares la de Marta, es decir, los quehaceres de la vida activa. Dicho esto, la parte de María se ha considerado la mejor con más frecuencia: la vida contemplativa y su silencio parecían superiores por su orientación hacia el fin último y porque habían de consumarse en la vida eterna. Aun así, muchas veces, como sucedió entre los franciscanos, la solución consistió en alternar las dos posturas.[165]

Avancemos dos siglos. En 1936, al resumir la vida de Charles de Foucauld, el cineasta Léon Poirier titula su película *L'appel du silence* y no «*du désert*»-, por eso evocamos su figura en este capítulo, cuando habríamos podido hacerlo en el precedente. Tras su conversión, Charles de Foucauld permanece una temporada en Notre-Dame-des- Neiges, en Ardèche, y luego se hace trapense durante un tiempo, como novicio, en Akbés, en la Siria otomana. En 1897 se retira en una cabaña de Nazaret, que le fascina para siempre. En suma, su formación religiosa está anclada en dos silencios, como él mismo dice y repite.

En su abundante obra espiritual, plegaria, noche y silencio están estrechamente unidos. Una noche, poco tiempo después de su conversión, le parece que Jesús le habla. Oye que le pide comenzar a vivir «con la silenciosa Magdalena, mi silenciosa madre y el silencioso José».[166] Charles de Foucauld desarrolla ampliamente los méritos del silencio. Mientras permanece en Nazaret, Jesús se dirige de nuevo a él: «Durante estos treinta años, no ceso de instruirme, no por palabras sino por mi silencio».[167] Comprendemos, desde este momento, cuál es el destino último de Charles de Foucauld. Para recibir la gracia de Dios es necesario pasar por el desierto, el alma requiere este silencio. Para él, la llamada del desierto es llamada del silencio. Su correspondencia revela esta convicción; ya el 17 de julio de 1901, Charles escribe a un trapense: «Es en silencio cuando se ama más ardientemente; el ruido y las palabras apagan a menudo el fuego interior: quedemos silenciosos […] como santa Magdalena y san Juan Bautista, supliquemos a Jesús que alumbre en nosotros este gran fuego que hacía su soledad y su silencio tan bienaventurados».[168] Volveremos sobre el Nazaret vivido por Charles de

Foucauld. Observemos por de pronto que, convertido en eremita en el Sáhara, entre tuaregs, instalado desde 1904 en Tamanrasset, donde fue asesinado en 1916, Charles de Foucauld expresa una y otra vez la felicidad que procura el silencio del desierto. Así, el 15 de julio de 1906 escribe: «Este desierto me es profundamente agradable […] Sin embargo, me resulta duro viajar y abandonar esta soledad y silencio».[169] Confiesa que siempre buscó forjar una vida en Nazaret, una vida de soledad y desierto.

Los teólogos ortodoxos atribuyen al silencio un lugar más decisivo aún que los católicos; por desgracia, necesitaríamos mucho tiempo para poner de manifiesto la complejidad de su pensamiento y de su experiencia. Nos limitaremos a esbozar la cuestión. La inefable paz de Cristo está tejida de silencio. El fiel debe buscar ese silencio durante su vida entera y, para hacerlo, escuchará las voces de los Padres del desierto. Dado que Dios es incognoscible, conviene guardar un absoluto silencio con respecto a El; cabe, a lo sumo, la posibilidad de sumergirse en el silencio en el que se envuelve. Mediante la experiencia mística, el alma se hunde en la «tiniebla del silencio». Así, se ofrece una vía: ante todo, entrar en silencio en la propia alma, morir al mundo, y después entrar en silencio en Dios, es decir, en definitiva, producir la oscuridad voluntaria de la inteligencia. El monaquisino, claro está, constituye la vía privilegiada de acceso a ese silencio, que es lucha contra los pensamientos, que es renuncia, olvido de uno mismo. «Es silencioso quien renuncia a partir de él [el silencio] para afirmar su existencia», escribe Michel Laroche.[170] En el curso de tal ascesis, es habitual que se derramen lágrimas; por tal motivo, lo que precede puede definirse mediante la noción de teología del silencio y de las lágrimas.

Sería muy simplista reducir el abanico de las búsquedas de silencio a las que resultan del deseo de favorecer la escucha de Dios y la experiencia mística; así lo muestran los restantes capítulos de este libro. Muchas de esas búsquedas se han desarrollado fuera del dominio de lo religioso o en sus márgenes. Un buen número de individuos ha compartido la convicción enunciada por Margaret Parry: «Si queremos alcanzar una vida auténtica, es indispensable fundar un monasterio del silencio en nosotros mismos».[171] Esto constituye un *leitmotiv* para Senancour: «Sólo en la independencia de las cosas, como en el silencio de las pasiones, es posible estudiar», señala Obermann.[172] Y sería imposible enumerar los múltiples pasajes del diario de

Henry David Thoreau que asocian el silencio de los bosques con el ahondamiento de la reflexión y de la felicidad. En la *Genealogía de la moral*, Nietzsche afirma que, para facilitar la recepción de cosas nuevas, es necesario guardar silencio.

Sin duda, nadie ha exaltado las virtudes del silencio y ha preconizado su búsqueda hasta el punto que lo hace Maeterlinck; volveremos a encontrarlo profusamente en el capítulo consagrado a la experiencia amorosa. Según él, «la trascendencia se hace la muerta» y el mundo visible permanece radicalmente misterioso. Pero en el corazón de la ti- niebla interior palpita una cosa desconocida, «no una gran claridad», como la que los grandes místicos dicen haber visto brillar en el fondo de su noche, sino «una cosa desconocida, como una prenda enigmática que nos hubiera dejado el Huésped divino que a veces viene a instalarse en el silencio de nuestra noche».[173]

En el siglo xx, Francis Ponge exalta el silencio de una pineda como el de una catedral vegetal que propicia la meditación. Hoy, la necesidad de silencio, estima Thierry Laurent, estructura la obra de Patrick Modiano.[174] Para él, se trata de una suerte de consuelo, de escapatoria para enmascarar la desesperación. De ahí que saber guardar silencio sea una cualidad tan valiosa pero de adquisición tan difícil.

De una manera más simple, por no decir más banal, la búsqueda del silencio se traduce en la búsqueda de parajes silenciosos. He aludido a aquella a la que se entrega Dur- tal en las novelas de Huysmans en las que aparece (*Lá-bas*, *En route*, *La cathédrale*, *L'oblat*). Como hemos visto, sucede otro tanto con Baudelaire y Proust, fuera del dominio de la ficción. Hoy en día, esta necesidad inspira a la clientela de los hoteles Reíais du Silence [‘albergues del Silencio’], una cadena turística que garantiza el silencio a sus huéspedes, lo cual prueba hasta qué punto este bien se ha vuelto precioso.

4

APRENDIZAJES Y DISCIPLINAS DEL SILENCIO

Entre los griegos, al dios Harpócrates se le representaba con un dedo en la boca. Con este gesto ordenaba callar. En el curso de la historia, el precepto de guardar silencio ha sido múltiple y banal. Implica aprendizajes, pues el silencio no es una obviedad. Hay individuos, escribe Maeterlinck, «que no tienen silencio y matan el silencio en torno suyo, y estos son los únicos seres que pasan verdaderamente inadvertidos», porque no podemos «formarnos una idea exacta del que nunca se calló. Se diría que su alma no tiene rostro».[175] El aprendizaje del silencio es tanto más esencial porque el silencio es el elemento en el que se forjan las cosas importantes. Para que éstas puedan finalmente surgir se requiere aprender el silencio: «Y tú mismo, en tus pobres pequeñas perplejidades, trata de *contenerla lengua durante un día* y ¡verás cuánto más claros son tus designios y tus deberes al siguiente!».[176] La palabra, por el contrario, es con excesiva frecuencia el arte de ahogar y de suspender el pensamiento, que sólo trabaja en el silencio. Por todas estas razones, el silencio nos asusta y pasamos buena parte de la vida, repite Maeterlinck, buscando lugares donde no reine.

El aprendizaje del silencio y, más aún, las maneras de imponerlo son datos que están ampliamente recogidos y desarrollados en los diccionarios. Así, el *Grand Dictionnaire Universel Larousse du xix siècle* enumera y comenta cuanto corresponde a las disciplinas y a su ruptura: «guardar silencio», «ordenar silencio», «pedir silencio», «imponer silencio», «observar silencio» y, en sentido contrario, «romper el silencio». En la corte de Bizancio, indica el autor de la rúbrica, el silenciario tenía como misión velar por el silencio,

El mandato de guardar silencio concierne, claro está, a lugares privilegiados: iglesias, escuelas, colegios e institutos, ejército…, así como a determinadas circunstancias que atañen a la urbanidad, a la cortesía, a la sumisión. El silencio no sólo se impone—todavía hoy—en el interior de las iglesias, de los templos, de las mezquitas, sino también, muchas veces, en los alrededores de estos edificios. Dentro de la iglesia, el silencio es signo de respeto, de autodominio, de capacidad para controlarlos impulsos. Como hemos visto, permite evitar la distracción y la dispersión del espíritu. La celebración misma del culto es escuela de silencio y enseña a evitar toda agitación. Los niños deben evitar hablar y, con más razón, gritar en el interior de la iglesia y en sus inmediaciones; sobre todo si se trata de monaguillos, acostumbrados al dominio del cuerpo que exige la escenografía de la ceremonia.

Una cultura somática específica refuerza esta exigencia de silencio. Lo muestran las posturas de la Adoración, así como el recorrido hacia la santa mesa. A partir de la segunda mitad del siglo xix, la práctica de la Adoración perpetua se convierte en una terrible escuela de silencio. El fiel, muchas veces un adolescente o incluso un niño, alumno de un colegio o de un instituto católicos, tiene la obligación de adorar, solo y en silencio, en la iglesia o en la capilla del establecimiento, la eucaristía expuesta en el ostensorio. Este ejercicio, que asocia control del silencio y arte postural, puede durar una hora.

En el curso de la misa, pero también de las vísperas, de las completas y de las salves al Santísimo Sacramento, los signos que acompasan el tiempo ceremonial transmiten las órdenes colectivas, prescriben los momentos de silencio particularmente profundo y, al mismo tiempo, son preceptos posturales. La misma disciplina se aplica, fuera de la iglesia, al desarrollo de las procesiones. El día del Corpus Christi, escribe Chateaubriand en *El genio del cristianismo*, los silencios—pues son múltiples—sobrecogen al fiel. Difieren del silencio piadoso de la Elevación. «Las voces y los instrumentos callan por intervalos, y este silencio, tan majestuoso como el de los grandes mares en los días de calma, reina en esta multitud devota, sin oírse otra cosa más que sus graves y mesurados pasos que resuenan en las calles».[177]

Otro silencio sobrecogedor en las manifestaciones del culto católico es el de las campanas entre el Viernes Santo y la Pascua. Muchos testimonios

acreditan la emoción que suscita este silencio, como también la que produce el estruendo que anuncia la Resurrección. En la Trapa, para marcar el ritmo de los ejercicios, el silencio de las campanas impone el uso de la matraca, más discreta.

En las instituciones escolares, confesionales y después laicas, el silencio se ha impuesto desde los inicios de los tiempos modernos. Se concibe a la vez como señal de respeto hacia el maestro y el profesor, como prueba de un autodominio que evita la disipación y como requisito para la atención. Callar, en efecto, permite escuchar bien. Además, como hizo notar Alain en 1927, el silencio es tan contagioso como la risa. Importa, pues, actuar de tal manera que triunfe sobre su rival.[178] Jean-Noël Luc ha mostrado que en el siglo xix el aprendizaje del silencio empezaba ya en el parvulario.[179]

La campana, la campanilla o el tambor en los liceos napoleónicos marcan el ritmo de los tiempos de silencio y de palabra libre. Desde el siglo xviii hasta mediados del XX, las prescripciones de silencio desbordan la clase propiamente dicha. Determinan el tiempo de las comidas, en el refectorio, y el del descanso, en el dormitorio. En los establecimientos religiosos, la plegaria colectiva que precede a la clase, a la alimentación y al sueño prepara para el silencio. En la perspectiva de Michel Foucault, tales disciplinas y las faltas sancionadas mediante severos castigos forman parte de las técnicas para endurecerse practicadas en esos lugares.

Ocurre lo mismo en el ejército, en el cual el «silencio en las filas» constituye una práctica ritual hasta el presente. En este medio, saber soportar en silencio forma parte del honor y se impone dentro de un colectivo que ha sido calificado como «el gran mudo».

En estas instituciones, tomar indebidamente la palabra y alborotar, como toda vulneración de los mandatos de silencio, se consideran signos graves de incumplimiento de las órdenes.

Además, una serie de preceptos determina, en cualquier ámbito, los límites de lo que puede decirse y la configuración de lo indecible. Entre los rituales que imponen silencio destaca el «minuto de silencio», cuya historia, por lo que yo sé, está aún por hacer. Se trata de la transposición de una práctica religiosa fuera de la esfera sagrada. En este proceso de desacralización del silencio, reencontramos los mismos preceptos y, también, las mismas faltas.

Los autores de diccionarios enumeran otras obligaciones de silencio detectadas al hilo de los siglos. Pero lo que califican como «ley del silencio» designa las más de las veces la obligación de no romper un secreto. Así ocurre, según ellos, a título de ejemplo, en el interior de las sociedades secretas que imponen silencio por juramento, entre los aprendices masones, entre los malhechores… Pero este tipo de mandatos sobrepasa el objeto de este libro.

Caso distinto es el de las disciplinas de silencio impuestas por el código de cortesía o, de una manera general, por la urbanidad, ampliamente difundida en el siglo xix por los «tratados de buenas maneras», entre los que, en aquel tiempo, el más usual en Francia es el de la baronesa Staffe.[180] Los niños, se indica, deben callar en presencia de los adultos, sobre todo cuando éstos tienen el uso de la palabra. Durante siglos, los sirvientes deben guardarse de hablar si el amo no los invita a hacerlo. En las zonas rurales, sucede otro tanto en las relaciones entre trabajadores agrícolas y patrón. Cualquier ruptura de tales códigos genera una turbación que puede resultar cómica, como ocurre en muchas comedias de Molière.

Mas allá de estas imposiciones de silencio cotidiano, la civilización de las costumbres que se despliega, cuando menos, a partir del Renacimiento y que ha sido puesta de relieve por Norbert Elias se traduce en el creciente peso de los mandatos de silencio en correspondencia con una interiorización de las normas. Thierry Gasnier muestra, en una bella memoria titulada «Le silence des organes», la progresiva difusión de las prohibiciones de eructar, de echarse pedos y de hacer perceptible cualquier manifestación orgánica—a éstas puede añadirse la del placer sexual—, a tal punto que en el siglo xix se llega a calificar de «enfermedad verde» la turbación que provoca entre las mujeres el temor a peer en público.[181] El lenguaje corporal busca desde entonces el silencio de las actitudes y de las palabras; hablar de las sensaciones gustativas internas se considera una ofensa contra el decoro. «Los lenguajes corporales del gusto tienden, pues, hacia un ideal de silencio y de invisibilidad de los gestos gustativos», escribe Marie-Luce Gélard.[182] Este tipo de disciplina puede extenderse a la insonorización de toda una gama de gestos, así como a la del manejo de los objetos. Georg Simmel, por su parte, hace notar que desde el siglo xix la interpelación en el espacio público podía percibirse como una agresión.

A comienzos del siglo xix saber callar, saber guardar silencio, frente a la algarabía en la que se complace el pueblo, forma parte del proceso de distinción, lo mismo que saber practicar el *mezzo voce*. Callar es también demostrar que uno se mantiene disponible para la escucha; tanto más porque en este siglo de las confidencias y de las afinidades electivas el silencio de quien sabe escuchar resulta muy valioso. Saber guardar silencio forma parte, desde mediados del siglo xvn, de esas buenas maneras que, en París, distinguen del provinciano.

En pleno siglo xix se produce un gran debate en torno a la teoría penitenciaria. Enfrenta a los partidarios del sistema celular llamado «pensilvano», según el cual el aislamiento impone de manera automática un silencio permanente, con los del sistema de Auburn, que implica que los detenidos viven y trabajan en grupo pero están obligados a guardar silencio dentro de los talleres colectivos. Se cree entonces que el silencio entraña la esperanza de un retorno sobre sí mismo, requisito para la rehabilitación del culpable. De ahí que sea al mismo tiempo sanción, privación de la libertad de palabra y requisito para una futura reintegración a la sociedad.

Saber callar, ser discreto, se convierte en el fundamento mismo de la esfera privada en pleno ascenso desde fines del siglo xviii. Ésta se basa en el secreto o, por lo menos, en la estricta acotación de su difusión. La conformación del área del silencio dibuja la del grupo.

En el interior de numerosas comunidades, el silencio es un instrumento de poder. «Rehusar oír y ver al otro, impedir que deje huella, es condenarlo a una forma de no-ser»[183]. Esto era particularmente claro antaño en el seno de la sociedad de corte descrita por Saint-Simon. A este respecto, convendría reflexionar sobre el silencio de los historiadores y sobre la configuración de su laconismo, el cual proviene a veces del déficit de huellas y a veces del rechazo al registro. De todas maneras, a ellos, en presencia de sus fuentes, les corresponde reflexionar sobre el significado de su mutismo.

Aunque sea difícil datarlos, ni siquiera de manera aproximada, en la era contemporánea se ha producido una modificación y un derrumbe de los preceptos y de las disciplinas del silencio. Otro tanto cabe decir de una metamorfosis de los deseos de silencio y de una modificación de los lugares donde se imponía, así como de aquéllos donde era posible gozar de él. Muchos beneficios hasta ese momento atribuidos al silencio se han dejado de

lado, mientras que, poco a poco, ha tenido lugar una metamorfosis de las maneras de sentirlo.

El descenso del umbral de tolerancia al ruido y al alboroto en Occidente, desde los inicios del siglo x ix, ha venido a superponerse a todos estos procesos. De ahí que la historia de las disciplinas y de los preceptos de silencio resulte extraordinariamente compleja. Durante las primeras décadas del siglo xix, el paisaje sonoro de las grandes ciudades de Occidente, sobre todo en París, estaba constituido, al contrario que en el campo, por un alboroto constante (y el umbral de tolerancia al ruido era muy elevado). Desde los albores de los tiempos modernos, los gritos de los trabajadores, artesanos o vendedores formaban un estruendo continuo. La música callejera, la de saltimbanquis y organilleros, no estaba todavía reglamentada. Había ruidosas máquinas instaladas por todas partes: en los talleres, en las tiendas. Así, Jacques Léonard, que ha estudiado este mundo sonoro, señala la presencia de forjas en los pisos de algunos inmuebles parisinos. Las campanas de las iglesias parroquiales, de los conventos y de los establecimientos de enseñanza se sumaban a la barahúnda. El trajín ensordecía la calle.

Ahora bien, desde mediados de siglo, el umbral de tolerancia al ruido desciende. Un nuevo anhelo de silencio se traduce de manera progresiva en la formulación de nuevas exigencias. Poco a poco, los gritos de los trabajadores se atenúan, aunque sin llegar a desaparecer antes de mediados del siglo XX. Las cartas postales difundidas durante la década de 1890 ya no presentan sino con nostalgia los «viejos oficios» que, poco antes, ocupaban el espacio sonoro. La música callejera, como ha mostrado Olivier Balay a propósito de Lyon, se reglamenta de manera cada vez más estricta, así como las actividades ruidosas dentro de los edificios.[184] Entre las elites sociales, el alboroto se asocia con un comportamiento popular, juzgado bárbaro, y deviene cada vez menos tolerable.

Campañas de opinión reclaman silencio. Se establecen nuevas reglamentaciones, se imponen nuevas disciplinas. En el interior de las salas de espectáculos y, más aún, de conciertos empieza a exigirse silencio, aunque esto no se hace realidad más que de forma paulatina. En 1883, el fotógrafo Nadar populariza una campaña contra el ruido de las campanas, sobre todo de aquellas que suenan a primera hora de la mañana.[185] Nadar define su estrépito

como una verdadera «insurrección de calderería». En Suiza hay movilizaciones contra los ladridos de los perros. Aquí y allá, y hasta nuestros días, se producen quejas por el canto matinal de los gallos que turba el silencio matutino.

El análisis de los registros y de los manuales de jurisprudencia prueba el cambio de sensibilidades. Dos ejemplos bastarán para hacerme comprender. Unos panaderos de Montauban que tenían por costumbre, en tiempos de la Monarquía de Julio, cantar en plena noche para animarse en la tarea suscitan la queja de los vecinos; la reclamación es desestimada porque el canto de los trabajadores parece necesario para el buen ejercicio de su actividad. En cambio, se sanciona a un cochero que desde lo alto de su diligencia hace sonar un cuerno cuando atraviesa de noche las ciudades: tal manera de proceder no se considera indispensable para su función.

Desde fines del siglo xix, el zumbido de los neumáticos reemplaza paulatinamente al fragor de los carruajes y al estrépito de las herraduras de los caballos. Dicho esto, nuevas señales sonoras, como sirenas de fábricas y bocinas de automóviles, producen estruendos hasta entonces desconocidos. Este tipo de ruidos encuentra sus defensores. En los inicios del siglo xx, Luigi Russolo y los futuristas italianos celebran el de las máquinas y los autos, y posteriormente el estruendo de las armas de guerra. El primero considera que el ruido de un automóvil a gran velocidad y el de la metralla son superiores a la *Quinta sinfonía de Beethoven.*[186] A su vez, como hemos visto, este nuevo paisaje sonoro incita a algunos paseantes delicados a refugiarse en el silencio de las iglesias.

Globalmente, la profunda metamorfosis del paisaje sonoro ordena la historia del silencio y suscita reacciones que militan en favor de este último. Desde comienzos del siglo xx, Georg Simmel subraya que en los trenes y en los tranvías, muchas veces, los viajeros se miran en silencio, cosa que antes no sucedía. Desde mediados del siglo xix, el paseante y un buen número de peatones apresurados ya no apreciaban, insistimos, ser voceados, y las multitudes de las grandes exposiciones universales respetaban órdenes que diferían de las ruidosas puestas en escena de las aglomeraciones de otros tiempos. En París, durante la década de 1890, grandes carteles invaden las fachadas, y los quioscos se multiplican, así como los hombres-anuncio.[187] Todo esto transforma los bulevares en espacios de lectura, lo cual vuelve

inútil el griterío de tiempos anteriores, cuyo objetivo era informar de una presencia. Unicamente—o casi—persisten los gritos de los repartidores de periódicos y la charlatanería de los vendedores ambulantes.

Ahora bien, los combates de la Primera Guerra Mundial modificaron el sentido, el alcance y las texturas del silencio. La guerra industrial fue un infierno sonoro, un gran estrépito, obsesivo e ininterrumpido: el ruido de las armas y de la corneta, los gritos de furia y sufrimiento, los estertores de los moribundos se entremezclaron hasta la llegada del gran silencio, el silencio absoluto del 11 de noviembre de 1918 que señaló con fuerza que el mundo acababa de entrar en la postguerra.

En otros tiempos, todo silencio era alivio, incluso placer, «clave de un improbable reposo». En la trinchera, el ruido desvela y el silencio adormece. En ocasiones se impone un «paradójico desasosiego del silencio», pues éste es una anomalía. Así lo expresa *L'ángoisse du poilu*, de Marco de Gastyne. «Aprender a descifrar el ruido y el silencio forma parte de la tarea cotidiana» de quien lucha por sobrevivir. En los ataques, refiere Henri Barbusse en *Le feu*, se distingue muy bien, «en medio del enorme estruendo del cañón», «el silencio extraordinario de las balas a nuestro alrededor». En el campo de batalla, las voces resuenan de un modo particular y extraño. En estos tiempos de guerra, el silencio está intensamente ligado a la realidad de la muerte y a la experiencia del duelo, cosa que atestiguan por ejemplo los largos silencios que acompasan los toques de muertos. Durante décadas, el silencio marcó el ritmo de las ceremonias conmemorativas del 11 de noviembre.[188]

En ese momento hacen su aparición en el corazón de la ciudad unos paneles que ordenan silencio. Los más característicos son aquellos en los que figura la fórmula HOSPITAL: SILENCIO. Dado que evocamos esta institución, señalemos la revolución que se produce a partir de mediados del siglo XX. Hasta entonces había una considerable tolerancia con respecto al grito, en la medida en que se admitía implícitamente el valor cristiano del dolor redentor. Pero en los hospitales contemporáneos el grito de dolor supone un escándalo, y testimonia a la vez el fracaso de los médicos y la falta de autodominio del paciente.

Por el contrario, el grito de placer que en el siglo xix parecía todavía intolerable se ha convertido, en nuestros días, en un elemento esencial de muchas secuencias de espectáculos cinematográficos y televisivos. Las

quejas registradas a este respecto por los policías del siglo xix, en especial cuando tales gritos eran proferidos por prostitutas, prueban esta mutación.[189]

Detengámonos, excepcionalmente, en el período actual. Alzar la voz en el interior de un tren es considerado una molestia, pues los viajeros desean el silencio. No fue así hasta mediados del siglo XX, cuando las conversaciones en el interior de los compartimentos parecían normales, incluso un signo de cortesía. De la misma forma, durante los viajes en avión el silencio es apreciado; romperlo puede considerarse una falta de cortesía. Sucede lo mismo en el cine.

¿Hemos de concluir, con todo, que tales exigencias de silencio indican un descenso del umbral de tolerancia al ruido? Ciertamente no. Los que, en el transcurso del día, reclaman y aprecian el silencio en los transportes son a veces los mismos que, durante la noche anterior, han tolerado en una discoteca o en una sala de espectáculos musicales in- ' tensidades sonoras desconocidas hasta este momento en la historia humana. Es como si el silencio y el bienestar que éste procura no fueran más que exigencias intermitentes, que dependen de los tiempos y de los lugares.

5

INTERLUDIO: JOSÉ Y NAZARET O EL ABSOLUTO DEL SILENCIO

El silencio de un hombre, José, y el de un lugar, Nazaret, están íntimamente ligados; y son absolutos. El padre adoptivo de Jesús permanece totalmente mudo en las Escrituras. Es el patriarca del silencio. Es inútil buscar una sola palabra suya en los cuatro evangelios. Cuando Jesús se demora entre los doctores, en el templo de Jerusalén, María y José se alarman por su ausencia. Ahora bien, es la madre y no el padre quien le dirige unos reproches. En Belén, José calla. Cuando acoge en sueños la palabra del ángel que le ordena partir hacia Egipto (Mateo 2,13), guarda un completo silencio, y después obedece sin pronunciar una sola palabra. La muerte de José en Nazaret es silenciosa. En suma, en el Evangelio de Mateo, José responde con el silencio a todo lo que le concierne. Su silencio es el corazón que escucha, la interioridad absoluta. Durante toda su vida este hombre ha contemplado a María y a Jesús, y su silencio es superación de la palabra.

José ilustra lo que Bossuet, en el doble panegírico que le consagra, califica como gravedad y humildad del silencio. Nazaret, tanto como un lugar, le parece a Bossuet un tiempo, el gran tiempo del silencio. En ninguna otra parte se han condensado en el tiempo, con tanta fuerza, las emociones silenciosas.

Sin duda, nadie ha meditado tanto sobre el silencio de Nazaret como Charles de Foucauld. Su deseo es ponerlo en el centro de su reflexión espiritual. En sus escritos insiste sin descanso en que anhela hacer de su vida una «vida de Nazaret», es decir, de humildad, de pobreza, de trabajo, de obediencia, de caridad, de recogimiento, de contemplación. Trata de explicar,

para poder revivirlo mejor, el silencio de esta vida oscura. María y José, conscientes de guardar un admirable tesoro, callan a fin de poseerlo en la soledad y el silencio de una vida oculta; y nadie ha practicado como ellos el silencio.

Charles de Foucauld oye un día que Jesús le dice, evocando la práctica totalidad del tiempo de su vida, «no ceso de instruirme, no por palabras sino por mi silencio».[190] El piensa que el silencio de adoración había alcanzado su punto culminante cuando Jesús estaba todavía en el vientre de su madre. María y José pensaban, según Charles de Foucauld, que nunca más tendrían «el poder de gozar de El […] en un silencio tan perfecto».[191] Cuando la Navidad se acerca, Charles de Foucauld medita sobre la vida de María y de José, repartida entre «la adoración inmóvil y silenciosa, las carantoñas, los cuidados solícitos, devotos y llenos de ternura».[192] Al caer la noche, imagina, María y José se sentaban de nuevo, silenciosos y felices, frente a la cuna de Jesús.

6

LA PALABRA DEL SILENCIO

El silencio, muchas veces, es palabra—incluso al margen de su uso táctico, que nos ocupará en el capítulo siguiente—, pero es palabra que compite con aquella que se profiere oralmente. Ionesco afirmaba en su *Diario en migajas* que la palabra impide hablar al silencio; y Antonin Artaud sostenía que alma de las cosas no está en las palabras.[193]

«No hablamos sino a las horas que no vivimos […] y la vida verdadera, la única que deja alguna huella, no está hecha sino de silencio»—escribe por su parte Maeterlinck— y su sombría potencia explica que éste nos inspire un miedo tan hondo.[194] La lengua del alma es el silencio. Esto es —como veremos más adelante—lo que plantea, según Charles du Bos, el problema fundamental de traducir este lenguaje mediante palabras.

Es lícito decir que la palabra ha surgido de la plenitud del silencio, y que éste le confiere su legitimidad, escribe Gabriel Marcel, quien subraya por otra parte la «calidad supratemporal del silencio».[195] Según Max Picard, la palabra que nace del silencio «perece cuando deja de estar en relación con el silencio», cuando ha «salido del silencio, de la plenitud del silencio», del cual es tan sólo la otra cara, la resonancia. «En el silencio la palabra contiene el aliento y se llena de nuevo de vida original», «en cada palabra hay algo silencioso que indica de dónde procede la palabra» y «cuando dos hombres conversan, hay siempre un tercero presente: el silencio, que escucha».[196]

«El silencio es la palabra transfigurada. Ninguna palabra existe en sí misma; la palabra no es más que por su propio silencio. Es silencio, indivisiblemente, en el interior de la menor palabra», escribe Pierre Emmanuel en *La révolution parallèle.*[197] Y Jean-Marie Le Clézio, en *L'extase*

matérielle, afirma que el silencio es la suprema consumación del lenguaje y de la conciencia.[198] Pascal Quignard asegura, por su parte, que «el lenguaje no es nuestra patria. Venimos del silencio y nos hemos desviado de él cuando andábamos todavía a cuatro patas.[199] Esta convicción autoriza una empresa de rehabilitación del lenguaje por el silencio, la que preconiza Wittgenstein en la estela de Henry D. Thoreau, quien estima que para tomar de nuevo posesión de nuestras palabras, y por consiguiente de nuestras vidas, debemos pasar por el silencio.[200]

En este punto, la silenciosa palabra del Dios de la Biblia constituye la base de nuestra reflexión. Escuchemos el testimonio de quienes están convencidos, no de que Dios se oculta y guarda silencio, sino de que habla sobre todo cuando calla. Kierkegaard ruega al Señor que no nos permita nunca olvidar que también, cuando calla, habla.[201] Pierre Coulange ha puesto de relieve esta palabra silenciosa de Dios en un capítulo magnífico, definiendo la noción de «silencio de trascendencia», «grandeza de Dios que se despliega no en la acción o la palabra, sino simplemente en su visita, en su vuelo, si podemos expresarnos así».[202] Aquí el ejemplo supremo es el silencio primordial que precede a la Creación, pues «antes de la realización de esta obra grandiosa *impera el silencio*, un silencio impresionante que es como un pensamiento sobre el universo que ha de nacer», entonces vuela el espíritu, y las tinieblas y el silencio lo envuelven todo.[203] Los Salmos han retomado este lenguaje silencioso de la Creación, y Pierre Coulange cita las numerosas manifestaciones que salpican la Biblia de la palabra de un Dios que escapa a las miradas, como en el Nuevo Testamento, en el episodio de los discípulos de Emaús. En el siglo XVI, Juan de la Cruz subraya la presencia de la palabra silenciosa de Dios oída en la quietud del silencio de la noche oscura.

Muchos han experimentado el silencio como palabra no proferida. Víctor Hugo escribe en *Les Contemplations* que en la Creación «todo habla»: el aire, la flor, la brizna de hierba…

> … del astro a la larva, la inmensidad se escucha […]
> ¿Crees que el agua del río, los árboles del bosque
> sin nada que decir, elevarían la voz? […]
> ¿Supones que la tumba, en musgo y noche envuelta,
> tan sólo sea silencio? […]

No, todo es una voz y todo es un perfume;
todo, en el infinito, dice una cosa a alguien.[204]

Oímos el ruido del rayo que Dios lanza,
la voz de lo que llamamos silencio.[205]

Maeterlinck hace hincapié, una y otra vez, en su fascinación por la palabra del silencio: en cuanto «tenemos realmente *algo que decirnos*, estamos *obligados* a callarnos […] Tan pronto como hablamos, algo nos advierte de que en algún sitio se cierran puertas divinas. Somos muy avaros del silencio».[206] El silencio habla ante todo en la desgracia; entonces nos abraza, y los «besos del silencio en la desgracia—porque en la desgracia es principalmente cuando el silencio nos rodea—no pueden ya olvidarse».[207] Más adelante nos detendremos en la palabra del silencio en el amor.

La fuerza de la palabra del silencio ha sido proclamada a menudo. El lenguaje, escribe Merleau-Ponty, «sólo vive del silencio: todo cuanto arrojamos a los demás germinó en ese gran país mudo que no nos abandona».[208] Seamos más precisos: el vínculo entre palabra y silencio ha sido analizado en múltiples dominios: en la música, en la elocuencia, en la escritura (particularmente poética), en la pintura, en el cine…

Pascal Quignard hace hablar al maestro Chang en «La última lección de música de Chang Lien»: tras invitar a su alumno a escuchar los sonidos más sutiles, los del viento en las ramas, el pincel en la seda, la orina de un niño en los ladrillos, declara al final de la jornada: «Hoy he hecho demasiada música. Voy a lavarme los oídos en el silencio». Monsieur de Sainte Colombe, compositor del *Tombeau les Regrets* y protagonista de *Todas las mañanas del mundo*, ha hecho voto de silencio. Como su amigo, el pintor Baugin, está convencido de que pintar es ante todo callar. La pintura surge en el silencio. En el mundo interior de la música, como en el de la pintura, una búsqueda sólo puede culminar en la intimidad más profunda, en el silencio.[209]

Ahora bien, la *muta eloquentia* de la pintura ha sido objeto de estudio particular. Se trata de una cuestión hoy en día abundantemente documentada, que aquí sólo cabe esbozar. «La imagen es silencio que habla, recuerda al hombre la existencia que precedió a la palabra; por eso la imagen le conmueve tanto», escribe Max Picard.[210] Según Lessing, la pintura es poesía

muda. Más tarde, Eugène Delacroix asegura: «El silencio impone siempre […] Yo confieso mi predilección por las artes silenciosas, por esas cosas mudas de las que Poussin decía hacer profesión. La palabra es indiscreta; viene a buscarte, solicita la atención […] La pintura y la escultura parecen más serias: hay que ir a ellas»; el «encanto mudo» de la pintura «opera con la misma fuerza y parece aumentar cada vez que le diriges la mirada».[211]

Paul Claudel consagra una de sus obras, titulada *Loeiel écoute*, a la elocuencia muda de la pintura. Se ocupa de la pintura holandesa, cuyos paisajes son a sus ojos fuentes de silencio. Al escribir sobre un cuadro de Van de Velde afirma que se trata de una de esas pinturas que, más que mirar, escuchamos; y a propósito de una obra de Vermeer señala que rebosa de ese silencio de la hora que representa. A los espectáculos que ofrece la pintura holandesa se les añade, según Claudel, un elemento esencial que es el silencio, y éste permite oír el alma, o cuando menos escucharla.[212]

Rembrandt, sin haberla inventado, supo dar importancia a la relación entre el vacío, el espacio puro y el silencio que desprende el objeto que acapara la mirada. En sus cuadros, el silencio es una invitación a recordar. En cuanto a la *La ronda de noche*, uno de los elementos de la fascinación que suscita reside en el hecho de que está llena de un extraño ruido mudo. En *Paisaje bajo la tormenta*, Rembrandt captura el momento en el que, antes del estruendo y la fulguración, se anuncia la tempestad mediante un «espesamiento» del silencio como el que todos hemos experimentado al final de una pieza de órgano.[213]

Contemplando los vitrales, Claudel abjura del alma cristiana y le dice: «Tal es tu silencio».[214] En las *Conversations dans le Loir-et-Cher*, critica el modo en que las cerámicas se amontonan en los museos cuando, de hecho, cada una de ellas reclama a su alrededor «una cierta extensión de soledad y de silencio».[215]

Entre todos los especialistas en la historia del Grand Siècle, Marc Fumaroli lleva más lejos que nadie el análisis de la escuela de silencio que constituye la pintura de la época. «Las artes de la imagen silenciosa hablan», resume tras estudiar la *muta eloquentia* en la pintura de Nicolas Poussin, retomando así la lectura efectuada por Delacroix.[216] Por eso, cuando crean, los pintores aman la soledad y el silencio. Según Marc Fumaroli, el Santo Sudario de Turin representa, de la manera más intensa, «la sonoridad de las

palabras no pronunciadas».[217] Es una síntesis de la palabra interior unida a la palabra divina; es una palabra pronunciada y proyectada en el mundo sensible, en cuyo seno existe el peligro de que quien la escucha en silencio la degrade. En efecto, según Pascal, «la palabra cristiana es tanto más vigorosa, penetrante, cercana a su fuente divina» cuando es «fiel a su silencio» y se mantiene en el plano de la *oratio interior*. El silencio, comenta Marc Fumaroli, no es la pérdida de la palabra, sino la retirada de ésta a su lugar más original, más resonante.[218] La pintura de los gestos silenciosos de los héroes adquiere entonces una gran potencia semántica. Deviene dramaturgia de la palabra muda ofrecida a la meditación del espectador. Reencontramos así el trabajo sobre las imágenes interiores propuesto, como hemos visto, en los «ejercicios espirituales».

Durante siglos, en particular en el XIX, las imágenes piadosas de los misterios gozosos, dolorosos, gloriosos que han sustentado la recitación del rosario se inscribían en la perspectiva de una búsqueda meditativa asociada al silencio. En el siglo xvii, la poesía silenciosa de las imágenes y la pintura parlante de los discursos se relevaban conscientemente entre sí.[219] Es preciso comprender bien que por aquel entonces los espectadores dirigían al cuadro una mirada distinta de la nuestra. Lo contemplaban con fervor. Esperaban de un coloquio silencioso algo que les inspirara en sus prácticas de piedad. Hoy en día sólo dirigimos al cuadro una mirada sometida a una reflexión de orden estético. Ahora bien, la tarea más esencial del historiador es la de reencontrar la mirada antigua y explicársela a sus lectores. La pintura de las figuras solitarias, en especial, producía un «efecto de silencio», que constituía una irresistible invitación a la meditación; y Marc Fumaroli enumera y analiza algunos cuadros particularmente cargados de fuertes enunciados silenciosos.

El Durtal de Huysmans, del que podemos pensar que se trata de un doble del autor, estima que los pintores flamencos, preocupados por su labor, «obsesionados por los recuerdos de la tierra, […] seguían siendo […] hombres». No habían recibido ese tallado peculiar que sólo se realiza en el silencio y la paz del claustro. Fra Angélico, en cambio, subraya Durtal, fue capaz de acceder al «dominio seráfico» en el que navegaba sin abrir «los ojos cerrados por la plegaria más que para pintar». Fra Angélico «no había mirado nunca al exterior […], no había visto nunca sino en sí mismo».[220] De ahí la fuerza del silencio en sus obras.

Yves Bonnefoy se demora mucho tiempo ante el *Cristo resucitado* de Piero della Francesca. Esta obra, según él, incita de manera particular a guardar silencio. Obliga a escucharla para no privarla de los bienes de su larga maduración. El cuadro, según él, difiere de aquellos que, en el Quattrocento, imponen el silencio de la perspectiva, que resulta de las «simples relaciones entre proporciones y formas». En cambio, subraya Yves Bonnefoy, el silencio de Piero della Francesca es el de «la evidencia del mundo, susurrante de murmullos, de rumores, con el reflejo del cielo azul en el agua de los charcos».[221]

Las escenas de la Anunciación se han interpretado muchas veces, con razón, como si estuvieran totalmente dominadas por un silencio paradójico. Pese a las palabras del arcángel—¿acaso fueron pronunciadas?—y a la breve respuesta, el profundo silencio es un eco del interior del alma de María. Sólo más tarde lo romperá el canto del *Magnificat*. En una perspectiva cercana, Marc Fumaroli analiza con gran talento los silencios de *La Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci, que él considera la obra maestra absoluta del arte cristiano. En los silencios de los personajes, todo «está presentido por anticipado, consumado y contemplado a distancia»:[222] la Anunciación, la Natividad, el Bautismo y la Cruz.

Un pequeño cuadro de Rafael, expuesto en el Louvre, fue titulado *a posteriori El silencio de la Virgen*. Merecería un análisis de la misma factura que el que Marc Fumaroli consagra a la *La Virgen de las rocas*. Volveremos al *San José* de Georges de La Tour y a la profundidad silenciosa del coloquio que impone al espectador. Este pintor, escribe también Marc Fumaroli, «se ajusta al rasgo francés de no hacer nunca demasiado, a la reserva que garantiza la intensidad y la interioridad», un carácter permanente de la «espiritualidad galicana».[223]

Paul Claudel, ya lo hemos visto, considera que la pintura de Rembrandt es una pintura del silencio. Ahora bien, en lo sucesivo fueron muchos los artistas que cabe calificar como pintores del silencio, a tal punto que es difícil establecer una lista. Aun así, lo intentaremos. Las vanidades, insistimos, están impregnadas de un silencio reforzado por el de las naturalezas muertas que representan, una pintura de «la ontología de la nada», según escribe Louis Marin, que debe buscarse en el silencio de las cosas. Los cuadros de vanidades imponen una mirada muda, silenciosa. Invitan al espectador a una

suspensión de sus actividades cotidianas, a la contemplación del final de su existencia, a la anticipación de la muerte. Simultáneamente, hacen resurgir el fantasma de su historia pasada. Subrayemos, a este respecto, la fuerza excepcional del *Memento morí* de Philippe de Champaigne, expuesto en un museo de Le Mans. María Magdalena y san Jerónimo han sido las figuras-tipo de esta pintura de las vanidades, escuela de silencio.

Varios pintores de la primera mitad del siglo xix han impuesto, con insistencia, la palabra del silencio, en especial Caspar David Friedrich, quien según Anouchka Vasak nos comunica «una experiencia muda del horizonte». Así, *El caminante sobre el mar de nubes* transmite toda una serie de emociones, en el mayor de los silencios, y esta palabra muda tiene efecto sobre el espectador. Como escribe de nuevo Anouchka Vasak, «el viajero, al mismo tiempo que me representa, se zafa de mí como otro […] Me muestra que no lo veo todo, y que anhelo ver, pero que ver supone dejar una parte en la oscuridad».[224] Lo que percibimos en el cuadro de Friedrich es lo que vemos al contemplar un paisaje en silencio. Además, los personajes de este pintor comunican su asombro en una inmovilidad muda. Muestran un recogimiento que traduce el *pathos* religioso de la contemplación auténtica de la naturaleza. Por lo demás, ciertas páginas del diario de Caspar David Friedrich hablan de la necesidad que experimenta el pintor de escuchar su voz interior, antes de hacer salir a la luz, en su obra, lo que ha visto en el silencio y la oscuridad.

Con el fin de ilustrar mi planteamiento mediante una gama de silencios pintados, elijamos algunos cuadros del Museo de Orsay, datados, por consiguiente, en la segunda mitad del siglo xix y que todo el mundo recuerda: *El Angelus* de Millet y el silencio recogido de unos campesinos piadosos, el silencio sensual de *El nacimiento de Venus* de Bouguereau, el silencio maternal de contemplación de *La cuna* de Berthe Morisot, el silencio de desesperación y de imposible comunicación de *La absenta* de Degas y, para acabar, otro silencio de dos soledades, *El hombre y la mujer* de Pierre Bonnard.

Con todo, en aquel tiempo son los simbolistas quienes más profundizan en la representación de la palabra del silencio, y no acabaríamos de enumerar las obras que lo atestiguan. Fernand Khnopff pinta explícitamente *El silencio*\ una mujer con guantes posa un dedo en las comisuras de sus labios. En las

obras de estos simbolistas, el silencio se acompaña a menudo de la envoltura en un velo o en el manto de la noche. Acentúa el desapego del personaje que busca la verdadera realidad en el recogimiento. Detengámonos en una obra muy conocida de Arnold Bócklin titulada *La isla de los muertos* (1880). En ella el silencio es sofocante, apresa incluso la barca que conduce a la isla. El cuadro quiere ser un símbolo del silencio y al mismo tiempo de la irrevocabilidad de la muerte. En *Orfeo en la tumba de Eu- rídice*, de Gustave Moreau, el silencio está por todas partes. «El aedo sagrado calla para siempre. La gran voz de los seres y de las cosas se ha apagado».[225]

Otros muchos artistas simbolistas se refieren de manera explícita al silencio en el título de su obra. Citemos, además del pastel de Fernand Khnopff, la serie titulada *La voz del silencio* (1903), de Frantisek Kupka. En cuanto a Mau- rice Denis, llama «Silencio» a su residencia, que domina la playa de Trestrignel en Perros-Guirec.

Posteriormente, los especialistas detectan en las obras de los surrealistas otra forma de evocar el silencio. Así, *El imperio de las luces* de Magritte es ante todo una pintura de un profundo silencio. Giulia Latini Mastrangelo ha analizado a fondo la manera en que el silencio se despliega en un buen número de telas de Dalí y cómo se hace desgarrador. *Enigma*, un cuadro datado en 1982, representa una estatua antigua que anuncia un silencio eterno y total. Cuando Dalí pinta A *orillas del mar* (1932), representa una extensión solitaria dominada por el silencio. «En esta soledad [Dalí] compone un cuadro cuyo paisaje, a través del silencio, se comunica con nuestra soledad y nuestro silencio».[226] Dalí parece aquí inspirarse en un poema, exactamente contemporáneo, de García Lorca:

> Oye, hijo mío, el silencio
> Es un silencio ondulado,
> un silencio,
> donde resbalan valles y ecos
> y que inclina las frentes
> hacia el suelo.[227]

En nuestros días, todos hemos sentido, en presencia de muchas telas de Hopper, que este artista pinta ante todo el silencio, el de las carreteras, las

calles, las casas, en particular el que se establece o impera entre las personas. Volveremos sobre ello.

Lo que acabamos de decir sobre la pintura como escuela de silencio es, sin lugar a dudas, muy sumario. Deberíamos añadir muchos nombres a la lista que hemos esbozado, demorarnos en el silencio de las cosas en la obra de Chardin, citar a los pintores que han guardado silencio para mantenerse a la escucha de las mínimas vibraciones en el seno de la naturaleza, tales como los de la Escuela de Barbizon y, sobre todo, Théodore Rousseau, aquellos que, como Van Gogh, han sabido sugerir el silencio de las piezas vacías, sin olvidar a quienes se han detenido en las situaciones privilegiadas de silencio.

Por mi parte, recuerdo una experiencia que prueba que el silencio de un lugar permite dejarse penetrar mejor por el de las obras. Por un extraño azar, me encontré solo, durante una hora, en una pequeña sala de un museo de Harvard, contemplando una serie de Cézanne muy conocida, que representa unas manzanas. No sé por qué descuido me dejaron ahí, ante los cuadros, sin que nadie me interrumpiera, en una soledad y un silencio absolutos. Aunque había contemplado muchas veces reproducciones de esas mismas obras, sentí que se había establecido una comunicación silenciosa que me las hacía apreciar de una forma distinta y más profunda.

La relación entre silencio y escritura ha fascinado a un buen número de autores. El vértigo de la página en blanco está impregnado de silencio, es un rasgo que une nada y creación. A otra escala, en el Génesis, la Creación es precedida por una silenciosa página en blanco. Para Maurice Blanchot escribir es irrisorio. «Un dique de papel contra un océano de silencio. El silencio. Sólo él tiene la última palabra. Sólo él encierra el sentido desparramado a través de las palabras. Y en el fondo, cuando escribimos, tendemos hacia él, […] aspiramos a él […] Al escribir, todos queremos, sin darnos cuenta, guardar silencio».[228] La página en blanco es el espacio creador. Así lo percibe François Mauriac: «Toda gran obra nace del silencio y vuelve a él […] como el Ródano atraviesa el lago Léman, un río de silencio atraviesa el país de Combray y el salón de los Guermantes sin mezclarse con ellos».[229] No acabaríamos nunca de citar a los autores cuya escritura es una escuela de silencio y enseña al lector a analizar sus diversas modulaciones. Limitémonos al magnífico análisis que Michael O’Dwyer efectúa de la novela *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, verdadera propedéutica del silencio

destinada al lector. O'Dwyer distingue en ella no menos de diez tipos de silencios asociados a la palabra: los silencios que traducen la aniquilación del sujeto o la incomunicabilidad entre los seres, el silencio que arroja al sujeto a las «tinieblas de su ser», el silencio que es un viaje interior, el silencio amenazador del otro que remite a la nada, el silencio generado con el fin de resistir al estruendo del mundo y, en lo que nos concierne de manera más precisa, el silencio de reflexión, los silencios sugeren- tes que dicen lo indecible. Para Mauriac, el drama humano es casi siempre consustancial al silencio: «El de un ser vivo prosigue casi siempre y se resuelve en el silencio», escribe.[230]

Puesto que evocamos la escritura como escuela de silencio, volvamos atrás y leamos unos versos de Albert Samain que figuran en *Au jardín de l'infante* y que ilustran la fórmula de Gastón Bachelard: «Y grandes ondas de silencio vibran en los poemas»:[231]

> Sueño con versos dulces y cantos íntimos,
> versos que rocen el alma como plumajes,
>
> versos rubios donde el sentido fluido se libera
> como el cabello de Ofelia bajo el agua
>
> versos silenciosos sin ritmo y sin trama
> donde la rima sin ruido se desliza como un remo.

Ninguno de los silencios que hemos inventariado en este volumen se encuentra presente aquí. Según Patrick Laude, este poema no es sino escuela de silencio, escritura de una música del silencio que nos arrastra hacia el «repliegue en el silencio estático de la sustancia del alma».[232]

El cine como escuela de silencio merecería una serie de volúmenes, a tal punto es laberíntico. Algunos rasgos específicos señalados por los especialistas permiten sugerir algunas líneas directrices. El silencio plantea un desafío a los cineastas. En efecto, se trata de encarnar aquello que, a primera vista, es irrepresentable, atañe al dominio de lo implícito, de la insinuación, del sobreentendido, según Nina Nazarova.[233] Pero, al fin y al cabo, el problema se plantea de la misma manera a los pintores y a los

dramaturgos.

El cine mudo fue capaz de expresar, con extraordinaria fuerza, las emociones y los sentimientos. Esto lo sabe todo el mundo, y piensa en las silenciosas apariciones de Drácula o del monstruo de Frankenstein en las películas mudas de Murnau, en el rostro tan expresivo de la Juana de Dreyer, sin olvidar la fascinación de los enamorados en las películas de Charlie Chaplin. El cuerpo parlante del cine mudo ha sido objeto de numerosas obras. El grito de Fay Wray en la mano de King Kong es el más silencioso de la historia del cine. Prueba que el silencio, en el cine mudo, es una materia, un dato sensible.

Aun así, en estas películas, como se ha hecho notar, tienen la palabra los cuerpos más que el silencio; y los cuerpos se expresan de una manera enfática gracias al maquillaje, a la exagerada gesticulación, a cuanto procede del mimo. Con la llegada del cine hablado, los cuerpos se separan en parte de la palabra. No olvidemos, además, que las películas mudas solían ir acompañadas de una música ilustrativa y de intertítulos. Lo cual lleva a Paul Vecchiali a afirmar que los verdaderos silencios están en las películas habladas;[234] sin olvidar que la música de película está estrechamente vinculada al silencio que la condiciona.

En efecto, la escritura cinematográfica fue durante mucho tiempo algo muy sutil: el silencio del cine hablado «actúa como la caja de resonancia de aquello que lo circunda, se enriquece con el fragor que le precede, con la estridencia que le sucede o con el silencio más profundo que lo encuadra»; nos habla, «ya sea tranquilizador o insoportable, denso o desértico».[235] Incumbe al cineasta hacer sentir el silencio. Alain Mons asegura que en el film *Blow-up* de Antonioni «se hace visible un ruido imaginario del silencio»; la «coreografía de los roces», la tensión «entre el silencio y el grito posible» nutren «el silencio ruidoso de lo visible». Añadamos algo que puede parecer un detalle: en ocasiones, el cine ha revelado el silencio del animal, a la vez que su mirada, ha mostrado la «vitalidad silenciosa del tiempo bestializado», el silencio de una vaca que te mira, de un gato que parece soñar y el intenso zumbido de las moscas.[236]

Dicho esto, las películas son cada vez menos expresivas en este terreno. La escritura cinematográfica del silencio, insistimos, estaba llena de sutileza, y el espectador actual ha dejado por lo general de apreciarla.

7

LAS TÁCTICAS DEL SILENCIO

Abandonemos el silencio destinado a favorecer el recogimiento y la reflexión interior, para concentrarnos en el papel que desempeña en las relaciones sociales, en sus ventajas y sus inconvenientes, en sus vínculos con la creación de su propia imagen, en lo que aporta en la búsqueda de distinción; en una palabra, en las tácticas aconsejadas por los moralistas y, de manera más amplia, por todos aquellos que reflexionan sobre los beneficios y los daños del silencio vivido fuera de la soledad.

El arte de callar ha sido objeto de numerosos textos y ha suscitado abundantes aforismos desde fines del siglo xvi. Es cierto que la espiritualidad no siempre está ausente de ellos. El mutismo de Jesús en los Evangelios plantea el silencio en sociedad como una virtud; así, Ignacio de Loyola preconiza un arte de callar modelado en el silencio crístico. En 1862, se lee aún en el *Dictionnaire de théologie morale* que el silencio debe, ante todo, considerarse una virtud: una virtud consiste en no hablar sino de manera pertinente, «más bien poco que mucho, porque es difícil hablar mucho sin desbocarse y pecar»; ahora bien, «se comete pecado mortal cuando no se sabe callar un secreto y se dicen cosas perjudiciales para los demás».[237]

La Antigüedad proporciona ejemplos de silencios de gran alcance. Salomón, en el libro de los Proverbios, asegura que quien cierra los labios pasa por inteligente. Re-

cluido en el Erebo, Áyax opone a Ulises un silencio trágico cuando éste evoca la querella que los enfrentó, a propósito de la herencia de las armas de Aquiles, que condujo al primero al suicidio. Dido, en ese mismo lugar, responde a Eneas con un silencio que posee una fuerza aterradora. Y los

estoicos preconizaron a menudo el silencio.

Aristóteles pensaba que el silencio lleva siempre consigo su recompensa. Séneca hacía de él una virtud del sabio. Publilio Siró compuso numerosas máximas sobre el silencio. Según él, «debes callar, salvo que tus palabras valgan más que el silencio». En cuanto a Dionisio Catón, afirma: «No hay peligro en el callar, puede haberlo en el hablar».

En los tiempos modernos, se da vueltas sin descanso a la convicción según la cual hay menos riesgo en callar que en hablar. Deriva del modelo del cortesano. La raíz de la certeza de que la palabra constituye un riesgo se ajusta inicialmente a los preceptos que rigen la sociedad de corte. Así, los grandes textos que, desde el siglo xvi hasta el xviii, tratan del arte de callar ilustran el proceso de la civilización, puesto de relieve por Norbert Elias. Se ajustan a la interiorización de las normas que lo caracteriza.

Más que *El cortesano* de Baldassare Castiglione, de tanto renombre, el *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián constituye la matriz del arte de callar. Sin embargo, Castiglione lo esboza en distintos momentos de su obra. Aconseja al cortesano, por ejemplo, que no hable en exceso. Inmiscuirse temerariamente, sin ser requerido, en la conversación ante un señor es peligroso. A menudo, el grande, en esta circunstancia, evita responder para avergonzar a quien ha tomado indebidamente la palabra. De este modo, se muestra el amo del silencio. El cortesano debe reflexionar siempre antes de decir lo que le pasa por la cabeza. Quienes dan prueba de un exceso de locuacidad se vuelven pronto «estúpidos e inertes». Romper el silencio implica tomar en cuenta a la vez el lugar donde uno se halla, el momento y asimismo la necesaria modestia. En el curso de la conversación, conviene acompasar el silencio a fin de permitir al otro hablar y «reflexionar para responder».[238]

El jesuita Baltasar Gracián, en el *Oráculo manual y arte de prudencia*, traducido al francés en 1684 como *L'homme de cour* ['El cortesano'], lleva más lejos la reflexión sobre las tácticas del silencio, que califica como el «sagrado de la cordura», es decir, de la moderación y del recato. El sabio debe saber contenerse. El autor estaba influenciado, a este respecto, por Séneca y Tácito, así como por las máximas españolas muy en boga por aquel entonces. Cuando se encuentra con desconocidos, todo individuo debe en primer lugar tener «arte en el intentar». Nunca ha de hablarse de uno mismo,

y hay que evitar toda queja. Sobre todo, «querer hablar y oírse no sale bien».[239]

Conversar, es decir, anudar una relación con otro, es un arte, una «escuela de erudición y […] enseñanza culta»; el hombre muestra así su valía.[240] «El fácil hablar cerca está de ser vencido y convencido». Baltasar Gracián se vuelve todavía más radical: «Las cosas que se han de hacer no se han de decir, y las que se han de decir no se han de hacer».[241] El discreto debe callar cuando decir la verdad es peligroso.

Ciertamente, la ignorancia se refugia a menudo en el santuario del silencio; el necio saca provecho de callar porque el silencio «amaga misterio». Además, el hablar debe evitarse con más razón porque «pecho sin secreto es carta abierta». Baltasar Gracián lleva la severidad hasta el extremo de escribir: «Hase de hablar como en testamento».[242] La obra de Gracián es contemporánea de una serie de artes del callar aparecidos entre i63oyi684 que tienen por objeto formar al «honnête homme [caballero]» a la francesa. Pero su manual es en Europa entera, escribe Marc Fumaroli, el gran clásico de la mejor educación. La sabia reserva de lo propio responde a la necesidad de preservar una parte de silencio sobre sí mismo, evitando a la vez el ridículo de la declamación. El arte de callar es, además, una manera de mantener a los otros en suspenso y de administrar, escribe de nuevo Marc Fumaroli, «efectos de deseo, de curiosidad y de sorpresa».[243] Dicho esto, el arte de la *prudentia* es una táctica muy difícil.

Un buen número de moralistas del siglo xviii se inscriben en esta tradición. En este período, la conversación adquiere una importancia capital. Consiste en hacer alternar el silencio contemplativo y amplios intercambios, sin escucharse nunca mucho, como escribe Montesquieu. La Rochefoucauld asegura que «el silencio es el partido más seguro para quien desconfía de sí mismo». Observa que se habla poco cuando la vanidad no empuja a tomar la palabra. Pretende que si hay «mucho arte en el hablar, no lo hay menos en el callar», y distingue a este respecto silencio elocuente, silencio burlón y silencio respetuoso. De todos modos, es mejor escuchar y no forzarse nunca a hablar. Las coquetas y los ancianos en particular, más que otros, deberían interesarse en el silencio, pues son proclives a un parloteo sin arte.[244] Madame de Sablé escribe: «Hablar demasiado es un defecto tan grande que, en materia de negocios y de conversación, lo bueno, si breve, dos veces

bueno, y se gana mediante la brevedad lo que a menudo se pierde por el exceso de palabras», «Saber descubrir el interior de los demás y esconder el propio es un gran signo de superioridad espiritual».[245]

Monsieur de Moncade hace notar que «si sólo dijéramos cosas útiles, se haría un gran silencio en el mundo».[246] La Bruyère señala, por su parte, que quienes se entregan a los juegos de azar guardan «un silencio profundo» asociado con una atención de la que serían incapaces en otras circunstancias.[247] Dufresny describe divertido la introducción de un recién llegado a la corte: «No hace ni habla. Es un sabio, dicen. En efecto, hay sabiduría en su modestia y en su silencio, pues a poco que hubiese hecho o hablado, habríamos sabido que es sólo un necio».[248]

En 1771 se publica una obra llamada a gozar de amplia difusión: *L'art de se taire*, del abate Dinouart. El autor retoma con precisión, fuerza y detalle todo lo que precede. Su mensaje esencial consiste en decir que «el hombre nunca se posee más que en el silencio».[249] Habida cuenta su repercusión, vamos a examinar este tratado con detalle. Di- nouart distingue once clases de silencios: prudente, artificioso, complaciente, burlón, espiritual, estúpido, sin olvidar aquellos que son signo de aprobación, de menosprecio, de humor, de capricho, de astucia política. El abate Dinouart busca ante todo componer un tratado de urbanidad cristiana, lo cual le distingue de sus predecesores. Además, pretende extender la *prudentia*, más allá de la corte, al mundo de los salones parisinos y de los hombres de letras con el fin de contrarrestar el espíritu filosófico, el racionalismo y el materialismo. Recupera una antigua convicción, que se encontraba en *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon, según la cual el arte del buen gobierno requiere callar. El soberano, más aún que los demás, nunca se posee mejor que en el silencio.

Antoine de Baecque, comentando el tratado de Dinouart, añade el nexo que en esta obra se establece entre el silencio y una cierta retórica corporal. El callar se ajusta, en sociedad, al gesto medido, a la expresión contenida, a una cierta mímica facial, al arte de la parquedad que componen esta retórica. En sociedad, asegura por su parte Émile Moulin en 1885, cuando el hombre calla, su silencio no tiene valor ni expresión sin sus auxiliares naturales e indispensables que son la fisonomía, la actitud, la compostura, la mirada.[250] Para volver a Dinouart, éste invita a refrenar la lengua a la vez como cristiano y como hombre de mundo, como político y estratega, lo cual, escribe Antoine

de Baecque, equivale a reencontrar la urbanidad del «honnête homme» perfilado en el siglo anterior. Algunos aforismos del abate resumen su estrategia: «Sólo se debe dejar de callar cuando se tiene algo que decir mejor que el silencio», «nunca se sabe hablar bien si no se ha aprendido antes a callar», «el silencio del sabio es expresivo».[251] Por el contrario, el pueblo «tosco y estúpido» no sabe callar, lo cual se debe a su falta de instrucción, a su insolencia, a su superstición. En cuanto al silencio en literatura, muchos autores harían bien en inspirarse en él y no publicar nada.

Dicho esto, en sociedad hay momentos, sostiene Emile Moulin, en que el silencio no responde a ningún objetivo táctico, en que es tan sólo la consecuencia de un rasgo de carácter, la «taciturnidad». Molière hace decir de Diafoirus hijo: «Se le veía sin que dijera nunca una palabra». Emile Moulin presenta una gama de individuos en permanente silencio. El Rey Asuero, al decir de la Esther de Racine, permanecía mudo, Guillermo de Orange era llamado el Taciturno. A esto se añade el tímido que desconfía de sí mismo, cosa que lleva a Émile Moulin a presentar una serie de silencios que apenas son tácticos y que no se corresponden con la lista establecida por Dinouart. Son, por ejemplo, los silencios de «inercia», de «sangre iría», de «incredulidad», de «duda», de «ironía», de «compostura»—al que se somete quien no comprende lo que sucede—, sin olvidar el «silencio de delicadeza», en presencia de ancianos, el silencio de «reserva respetuosa», de cortesía, de resignación o de «simpatía dolorosa».[252]

En el siglo xix, el Obermann de Senancour estigmatiza las conversaciones en las que se habla tan sólo para meter baza, pero «evitando decir cosas».[253] En la novela de Benjamin Constant, Adolphe, que vive en Gotinga, y se siente abatido por el tedio y forzado al silencio por su timidez, en ocasiones querría poder hablar, pero se ve frenado por la decepción que le produce la sociedad que frecuenta, en la que el desprecio silencioso reemplaza la burla.[254]

El 23 de septiembre de 1854, Eugène Delacroix desarrolla con todo detalle en su *Journal* el beneficio que comporta la opción de callar en la conversación y en las «relaciones de toda índole». Su análisis psicológico ahonda en los preceptos anteriores. Por desgracia, asegura, «nada es más difícil que esta contención para aquellos a quienes domina la imaginación, para los espíritus sutiles que ven con gran facilidad todos los aspectos de las

cosas y que han de hacer los mayores esfuerzos para resistirse a expresar sus ocurrencias». Ahora bien, «escuchando, en cambio, sólo cabe obtener ganancias. Lo que pretendías decir a tu interlocutor lo sabes ya, estás lleno de ello; lo que él te quiere decir, sin dúdalo ignoras […] Pero ¿cómo resistirse a ofrecer una idea ventajosa del propio espíritu a un hombre sorprendido y, en apariencia, encantado de oírte?». Además, «los necios son arrastrados con mucha mayor facilidad que los demás a este vano placer de escucharse a sí mismos hablando a los otros […] piensan menos en instruir a su interlocutor que en deslumbrarlo».[255]

Gérard Genette ha estudiado la finalidad literaria de los silencios de Flaubert en *Madame Bovary*. Según él, por momentos el relato parece callar, evadirse extramuros. El análisis de Bernard Masson difiere. Cuando Bovary puede frecuentar libremente a los Bertaux, Flaubert describe tres secuencias del encuentro: se brinda a la manera del campo, después se calla porque no se tiene nada que decir y finalmente se habla como si «el paso del silencio a la palabra hubiera supuesto una dificultad» en la escritura misma de la novela, como si los protagonistas, durante un tiempo a la escucha de un silencio «acompasado con algunos ruidos que acentúan su intensidad», hubieran cedido, sin transición, al «despertar de las palabras».[256]

Paul Valéry se inscribe tardíamente en el linaje de los moralistas de la era moderna, transponiendo sus aforismos a las esferas de la amistad y de la intimidad: «La verdadera intimidad descansa en el sentido mutuo de las *pudenda* y de las *tacenda*», escribe, y «sólo las personas que poseen el mismo grado de discreción llegan a hacerse verdaderamente íntimas. El resto, carácter, cultura y gusto, importa poco». En cuanto a «nuestros verdaderos enemigos, son silenciosos».[257]

Julien Gracq, por su parte, evoca una sutil táctica: a veces, un interlocutor impone un silencio desconcertante en medio de la conversación, un silencio «casi descortés» que crea un vacío y te conduce hacia «unos ojos que miran sin decir nada; unos ojos que han sabido crear el silencio a su alrededor». Esta es la táctica adoptada por el gobernador de Orsenna para imponer su autoridad a Aldo en *El mar de las Sirtes*.[258]

Penetremos en otro mundo. Los campesinos recurren con mucha frecuencia a las tácticas del silencio, pero lo hacen a su manera, ligada a la necesidad del secreto. Se insiste en que, en el siglo XIX, el campesino es un

hombre que calla. Su palabra es rara, a menudo le parece inútil, incluso en el gesto mismo de la plegaria. El cura de Ars se da cuenta, asombrado, de que un campesino de su pequeña parroquia acude de manera regular a la iglesia para venerar al Santísimo Sacramento. Lo hace en silencio, sin mover siquiera los labios. El buen cura termina por preguntarle qué forma de piedad lo empuja a arrodillarse en silencio ante el ostensorio. El campesino le responde con una definición mínima de la plegaria: «Yo lo miro, y él me mira». Este campesino se limita a transponer al interior de la iglesia su comportamiento de hombre callado. Zola, en *La ierre*, presenta al viejo Fouan, que ha vivido durante un año en una casa desierta, guardando un permanente gran silencio trágico, rumiando proyectos para ampliar su propiedad.[259] En el campo, el silencio es ante todo una táctica. Protege de la revelación de los secretos de la familia, de cualquier ataque contra el patrimonio de honor. Asegura la solidaridad del grupo. Oculta la amplitud de los bienes poseídos y de los proyectos de adquisiciones. Disimula los eventuales deseos de venganza. Callar es protegerse de la circulación de los chismorreos del otro, que intenta incesantemente penetrar en lo que se oculta tras el silencio. Es preciso comprender que en este medio los proyectos, ambiciosos o trágicos, tardan mucho tiempo en hacerse realidad. Lo esencial, por lo tanto, es no descubrirse.

Pero aparte de ese silencio estratégico, el que reina en la propiedad es tranquilizador. El campesino aprecia el cuadro de quietud que genera. Cualquiera podría expresarse, observa Yvonne Crebouw, y sin embargo evita hablar.[260] La desconfianza hacia quien pregunta no es la única causa del silencio. Se calla porque se piensa que no se podrá interesar a los demás o porque se habla mal (o nada) el francés. Cuando el interlocutor es el maestro o un burgués, el desnivel social y cultural tiene un efecto paralizador. El temor ancestral a hablar en exceso se nutre a veces de las trampas tendidas en las investigaciones, las que efectúan los agentes del fisco, los policías, los jueces. Además, la costumbre autoriza acuerdos que se establecen sin que intervenga ningún escrito, ni siquiera ninguna palabra. En ese silencio se basa la continuidad de las comunidades que se denominan «calladas», así como todo aquello que depende de la reconducción tácita, ya se trate de la contratación—el arriendo—de un obrero, de una criada, o de un contrato no escrito de aparcería, así como de la renovación de un contrato manteniendo

las mismas condiciones. El acuerdo se prolongaba o se disolvía en el silencio. Durante mucho tiempo, concluye Yvonne Crebouw, éste ha pesado en la zonas rurales, de manera que se han mantenido costumbres consideradas sabias, pero se ha frenado el desarrollo.

Dicho esto, un error acecha al historiador confrontado con este medio: el de sobreestimar la rareza de la palabra, el silencio de personas que apenas se confían fuera de los ambientes en los que suelen vivir y expresarse. El silencio del campesino es un bien. Su palabra es rara porque es valiosa; es lenta, pausada, y por lo tanto fácilmente inteligible, porque se pretende creíble. En estos medios, un largo silencio previo otorga valor a la audacia de tomar la palabra. Añadamos que el silencio de que dan prueba los testigos campesinos durante las investigaciones judiciales demuestra a menudo una incomprensión surgida de la discordancia entre el código y los múltiples sistemas de normas en vigor en el territorio nacional. Por último, lo tácito tal como el campesino lo practica participa del silencio, sin confundirse del todo con él. Muchas veces se basa en el sobreentendido, que no requiere la palabra; implica el aprendizaje de un código distinto del que rige en ella; supone unas modalidades de connivencia distintas de las que se fundan en el decir. Así lo expresa el dicho «Quien calla otorga». En la sociedad rural, en particular en el siglo XIX, el juego entre silencio y palabra resulta de una extrema complejidad. Además, el historiador se ve a la vez obligado a distinguir los silencios impuestos, los silencios deliberados, los silencios implícitos, los silencios instrumentalizados y los que resultan de un déficit en el dominio de la enunciación, sin olvidar el rechazo de las elites a registrar la palabra campesina, juzgada pobre, torpe, incluso incomprensible.

Joris-Karl Huysmans basa en todo lo que precede su aborrecimiento del campo. A este respecto, su novela *En rade*, a la que volveremos, constituye un testimonio admirable. Una pareja de ciudad se refugia en casa de sus tíos. Éstos son callados, y su silencio, o por lo menos su parquedad verbal, disimula un insaciable afán de ganancias. No tienen otro designio que embaucar a sus sobrinos. Ambos manejan el silencio con arte, aparentando inscribirse en el respeto tradicional de los campesinos al hablar con parisinos. Uno y otro saben combinar al callado, al respetuoso y al hipócrita. La sobrina y el sobrino tratan con una pareja unida por un acuerdo tácito, sellado en el curso de una vida entera. Huysmans traduce muy bien la importancia táctica

del silencio y de lo tácito.

También podríamos, aunque eso supondría no acabar nunca, explorar los usos del silencio en otros muchos medios. Dentro del ejército tiene lugar un aprendizaje del gesto silencioso, lo cual es más cierto, si cabe, en la práctica de la caza. Thoreau, relatando su exploración de los bosques de Maine, describe el comportamiento de un cazador indio. Armado con un hacha, se desliza sin hacer ruido entre la maleza. Su modo de andar es peculiar, «elástico, silencioso y furtivo» y, a medida que avanza, señala «en silencio una solitaria gota de sangre sobre las brillantes y bonitas hojas»[261] El historiador Sylvain Venayre ha sabido transmitir la fuerte emoción producida por las escansiones de silencio que acompasan el desarrollo de las grandes cacerías que se desarrollaron en territorios exóticos, a menudo coloniales, durante la segunda mitad del siglo XIX. Atacar a una fiera implicaba períodos de acecho que duraban en general más de media hora, durante la cual era imperativo mantener, con el corazón acelerado, un silencio absoluto.[262]

8

DE LOS SILENCIOS DEL AMOR AL SILENCIO DEL ODIO

El silencio es un ingrediente esencial de la profundidad del amor. Nadie ha sabido expresarlo de manera tan exacta como Maurice Maeterlinck. Escuchémosle con cierto detalle: «Si te es dado descender un instante en tu alma hasta las honduras que habitan los ángeles, lo que recordarás sobre todo de un ser al que has amado profundamente no son las palabras que ha dicho o los gestos que ha hecho, sino los silencios que habéis vivido juntos; pues sólo la calidad de estos silencios ha revelado la calidad de vuestro amor y de vuestras almas». Tal es el «silencio activo», pues hay otro, el «pasivo», el «silencio que duerme», que «no es otra cosa que el reflejo del sueño, de la muerte o de la inexistencia».[263]

El silencio es el «mensajero de lo desconocido peculiar de cada amor». En este terreno, todos los silencios difieren, y el destino entero de un amor depende «de la calidad del silencio que va a nacer». Si dos amantes no se entienden en ese primer silencio, «sus almas no podrán amarse, porque el silencio no se transforma […] entre dos almas […] su naturaleza no cambiará nunca y hasta la muerte de dos amantes tendrá la actitud, la forma y el poder que tuvo cuando por primera vez entró en el aposento».[264] Las palabras, por su parte, no expresan nunca las relaciones reales y especiales entre dos seres. De una manera más general, nuestra verdad sobre el amor, la muerte, el destino, «no hemos podido entreverla sino en silencio»,[265] en el silencio secreto de cada uno de nosotros. «Si digo a alguien que le amo, tal vez no comprenda lo que dije a otros milhombres; pero el silencio que seguirá si en efecto le amo […] hará nacer certeza a su vez silenciosa».[266] Maeterlinck concluye con algunas preguntas: «¿No es el silencio lo que

determina y fija el sabor del amor? Si estuviera privado de silencio, el amor no tendría sabor ni perfumes eternos. ¿Quién de nosotros no ha conocido aquellos minutos mudos que separaban los labios para reunir las almas? Es menester buscarlos sin cesar. No hay silencio más dócil que el silencio del amor, y es verdaderamente el único que es sólo nuestro».[267]

En el encuentro amoroso, vivido en toda su profundidad, esperado desde años atrás, charlamos de «la hora que ha dado o del sol que se pone, a fin de procurar a nuestras almas el tiempo de admirarse y de abrazarse en otro silencio que el murmullo de los labios y del pensamiento no podrá turbar…».[268] Maeterlinck coincide en esto con Jean Paul, que escribía: «Cuando quiero amar con mucha ternura a una persona querida y perdonárselo todo, no tengo más que mirarla un rato en silencio».[269]

Georges Rodenbach, como Maeterlinck, se ajusta al ideal simbolista de comunión de los seres en el silencio. Así, escribe en uno de sus primeros poemas: «Entro en tu amor como en una iglesia | en la que flota un velo azul de incienso y silencio».[270]

En otro pasaje evoca al amante, acostado en una habitación sin lámpara, que oye soñar a la amante que ha callado:

> ¡Dulzura! ¡No verse ya distintos! ¡No ser ya sino uno!
> ¡Silencio! Dos olores en el mismo perfume.
> Pensar lo mismo sin decírselo.[271]

Max Picard, por su parte, asegura en 19 5 5 que en el amor hay más silencio que palabra. Los amantes, escribe, son dos conjurados, conjurados del silencio. El amante escucha más el silencio que la palabra. «“Cállate”, parece murmurar ella, “cállate” para que te oiga». Así pues, amar es más fácil cuando se calla, «porque en el silencio el amor puede extenderse hasta la lejanía más remota». El silencio atestigua también la profundidad de la amistad. Max Picard, citando a Charles Péguy, describe a los amigos que «gustan del placer de callar juntos, de callar uno al lado de otro, de andar durante mucho, mucho tiempo, de avanzar, de caminar silenciosamente por rutas silenciosas. Dichosos aquellos dos amigos que se aman lo bastante para [saber] callar juntos. En un país que sabe callar».[272]

La insistencia en la profundidad del silencio en el amor posee una lejana

genealogía—pensemos en el amor cortés…—que nos impone una vuelta atrás, tejida de pensamientos más banales. En *El cortesano*, de 1528, Baldassa- re Castiglione asegura, aunque no se trate exactamente del encuentro amoroso en el silencio, que si alguien ama mucho, habla poco. Hace decir a Lorenzo el Magnífico: «Mas los verdaderos enamorados, como tienen el corazón caliente, así tienen la lengua fría con parlar roto e súbito silencio».[273] Castiglione dispensa sus consejos: el cortesano, para dar a conocer su amor, debe mostrarlo mediante la actitud más que con palabras. El sentimiento amoroso se expresa mejor con un suspiro, con un acto de respeto o de temor que con «mil palabras». Hay que actuar de tal manera que «yendo y viniendo […] por el camino que va de los ojos al corazón» se encienda «con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde» (no olvidemos que en esa época la mirada es un «contacto»).[274] Los ojos, «graciosos y dulces», disparan sus flechas en silencio. Ellos sellan el acuerdo amoroso, en el silencio: «en especial cuando por derecho camino envían sus rayos a los ojos de la persona amada, en tiempo que ella también haga lo mismo; porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran». Producen el «dulce encuentro».[275] Dos enamorados hacen que se lea en los ojos «lo que dentro en el corazón tienen» y «he visto yo alguna vez algún hombre hablar con su amiga largo rato en sus amores» sin que los presentes se percaten de nada gracias a la discreción y a la prudencia. Los ojos de los enamorados dicen en silencio las únicas palabras que importan.[276]

La novela de la época clásica declara la presencia del silencio en la vida de los amantes. En *L'Astrée* se llama al lecho lugar de «los estrechos favores obtenidos en el secreto y en el silencio»;[277] asombrosa es la figura del silencio que invita al amor en el corazón del Paraíso terrenal de Milton: cuando Adán y Eva se unen en el tálamo, el poeta dice que el silencio estaba complacido. Pascal escribe que un «amor en silencio vale más que el habla […J hay la elocuencia del silencio que alcanza más que la lengua. ¡Qué bien convence un amante a su amada cuando queda sin palabra!».[278]

La era romántica, en este aspecto, enlaza los preceptos de los moralistas y la sutileza de los simbolistas. Ante Ellénore agonizante, Adolphe, que ha dejado de amarla, constata que ella continúa sintiendo ternura por él: «Su debilidad raramente le permitía hablarme; pero clavaba en mí sus ojos en silencio, y entonces me parecía que sus miradas me pedían la vida que ya no

podía darle».[279] En *Cécile*, del mismo Benjamín Constant, la esposa del narrador ama a otro hombre que no es su marido. Durante una velada que transcurre en un silencio bastante profundo, éste observa las miradas de los dos amantes, la recíproca inteligencia que delatan las cosas mínimas, la dicha que sienten por estar juntos, aunque no puedan decir una palabra sin ser oídos, todo lo cual sume al narrador en una profunda meditación.[280] El silencio es aquí el resguardo del cruce de las miradas amorosas y del deseo de las almas. Una vez el marido ha logrado romper esta muda alianza, se emociona por las lágrimas que resbalan de los ojos de Cécile, la cual queda muda e inmóvil.[281]

El Obermann de Senancour piensa, por su parte, que «el silencio protege los sueños del amor», pero cuando cesa el silencio del amor comienza «el vacío en que se apaga nuestra vida».[282] Alfred de Vigny evoca varias veces la fuerza del silencio que une a los amantes. El poeta, todos lo recordamos, propone a su amante recubrir la casa del pastor con un espeso brezo: «Y allí, entre las flores, en la sombra hallaremos | para nuestros cabellos un lecho silencioso».[283] En cambio, Eva clama: «Iré sola y serena, en un casto silencio».[284]

Victor Hugo vuelve en varias ocasiones al silencio, constitutivo del placer amoroso. En *Les Contemplations* evoca el paseo silencioso de los amantes:

> Mudos largo rato, contemplamos
> el cielo donde la luz se extinguía.
> ¿Qué sucedía en nuestras almas?
> ¡Amor! ¡Amor!

El poema titulado «Bajo los árboles» relata con más precisión estos momentos de silenciosa plenitud:

> Andaban, […] se detenían,
> hablaban, se interrumpían, y durante los silencios,
> las bocas calladas, sus almas cuchicheaban.[285]

En el siglo xx, el nexo entre amor y silencio deviene un *leitmotiv*. El narrador de *En busca del tiempo perdido* mira en silencio cómo duerme Albertine y goza de ella sin ruido: «Entonces, cuando notaba que estaba del

todo dormida […] deliberadamente me subía sin ruido a la cama, me acostaba al lado de ella, le rodeaba la cintura con mi brazo, posaba los labios en su mejilla y sobre su corazón; después, en todas las partes de su cuerpo, mi única mano libre, que la respiración de la durmiente levantaba también, como las perlas […] Su respiración, ahora más fuerte, podía dar la ilusión del jadeo del placer y cuando el mío llegaba a su término podía besarla sin haber interrumpido su sueño».[286] Cabría asociar a esta emoción el silencio de la estancia en la que se escriben las cartas de amor.

Soñar en silencio en un amor entra dentro de nuestro tema. Saint-Exupéry evoca con emoción a la joven que con «los pensamientos, con la voz y con los silencios de un amante, ha logrado formarse un Reino».[287] En *El extranjero* de Albert Camus, el idilio entre Marie y el narrador surge en silencio, en la playa: «La besé. Después, dejamos de hablar».[288] Mucho más tarde, Pascal Quignard escribe: «Sólo el silencio permite contemplar al otro».[289]

Pero hay otro silencio del amor, que ya nos sugiere Vigny, el que se despliega en el placer y, más ampliamente, en la sensualidad erótica, otra vertiente de nuestro objeto que debemos abordar ahora. El placer, su espera, su acmé, sus secuelas, imponen muchas veces una gama de silencios profundos. Así sucede, según los principales representantes de la literatura erótica del siglo xviii, en el momento de la masturbación, en particular femenina, que en esa época suscita una gran emoción entre los hombres.

Por definición, la búsqueda del placer durante las maniobras masturbatorias se desenvuelve en un silencio de una textura y un sabor peculiares. El doctor Roubaud cita el caso de un joven de temperamento linfático, incapaz de eyacular «cuando afronta la prueba del coito, y que no puede llegar a término sino en el silencio de la masturbación». El doctor Deslandes cita otros casos, los de los masturba- dores que actúan en el mayor de los silencios, en pleno salón, en medio de la familia. «No realizan ningún o casi ningún movimiento», pero «en la actitud, la fisonomía, el silencio del sujeto […] hay algo insólito» que no puede escapar al médico. «Es sobre todo imposible sustraer a una mirada vigilante la emoción final, por más experto que sea el masturbador».[290]

El *Dictionnaire érotique moderne* de Alfred Delvau, datado en 1864, subraya con complacencia el estado extático de la mujer que goza. Aquí no se

trata ya exactamente de silencio voluntario, sino del que provoca lo que en esa época se califica como «pequeña muerte», la cual se produce cuando la mirada de la mujer se enturbia, cuando pone los «ojos en blanco».[291]

En «La cortina carmesí», Barbey d'Aurevilly describe como esencial el silencio del placer. La heroína, Alberte, es un ser profundamente silencioso. Toda su actitud traduce la persistente profundidad de su silencio, que culmina en el momento de la unión sexual. Noche tras noche, Alberte se quedaba «incluso apoyada en mi pecho, silenciosa, susurrándome apenas», refiere el narrador, y «sólo me respondió con cálidos abrazos. Su boca triste permanecía muda ante todo… ¡salvo para los besos!». Contrariamente a otras mujeres, al llegar al clímax, «no decía nada».[292] Tal esfinge profería «a lo sumo un monosílabo». Esto duró seis meses. Una noche, Alberte se mostró «más silenciosamente enamorada que nunca […] Con sus abrazos, la oía. De repente, dejé de oírla. Sus brazos dejaron de estrecharme contra su pecho, y pensé que se trataba de uno de los desmayos que solían darle […] Tenía experiencia de los espasmos amorosos de Alberte».[293] Pero ahora estaba muerta, inerte, fría, había quedado enlazada a su amante sobre el canapé azul, en medio del atroz silencio de la casa.

Más adelante, Georges Bernanos describe con fuerza la sensualidad del silencio en su novela *Monsieur Ouine*, que ya hemos hojeado. Estamos ante una pareja pobre y ruda: la hija del viejo Devandomme, propietario sin gran fortuna, ha desposado al cazador furtivo Eugène, acusado poco después de dar muerte a un mozo de granja. La situación es desesperada. Ahora bien, la mujer «ha aprendido de Eugène un cierto silencio, masculino, feroz, que la lleva a apiadarse del resto del mundo. Ahora, de noche o de día, sólo existe ese silencio, en el que descansa, se acurruca, dulce bestia paciente (ese único silencio). Fuera de él, todo es insipidez o cobardía».[294] Por eso, acepta suicidarse con Eugène dentro de la cabaña donde viven. Tras el disparo, se erige «un muro de silencio y de noche».[295]

Delicioso testigo de la profundidad del amor, el silencio se transforma a veces en síntoma de su destrucción. Como escribe Proust, entre Albertine y Marcel se interponía a menudo el obstáculo de un silencio hecho de «los agravios que ahora tenía y que callaba, porque seguramente los consideraba irreparables, imposibles de olvidar, inconfesados, pero que no por eso dejaban de poner entre ella y yo la prudencia significativa de sus palabras o el

intervalo de un infranqueable silencio».[296] Volvamos a la pareja imaginada por Huysmans en la novela *En rade*. La larga estancia en la triste morada de los primos avariciosos y callados ha separado poco a poco a los dos esposos. El campo ha matado el amor por medio del silencio. Desde entonces, ambos alimentan su propio sueño de futuro en soledad, un sueño silencioso que es sueño de la muerte del matrimonio. De noche, ambos fingen dormir para no hablar. Los esposos nada tienen ya que decirse. Hasta los viejos que los han albergado se sienten incómodos, el día de la separación, por el mutismo de Jacques y de Louise.

El silencio puede tener un efecto más trágico: en la novela de Mauriac *Thérèse Desqueyroux*, el de la pareja, resultado de la incomunicabilidad, desemboca en el crimen. El silencio de Bernard es el motivo esencial del acto trágico de Thérèse. Entre los dos cónyuges, el silencio ha impedido desde el inicio «el dominio encantado de la fusión amorosa», los ha devuelto a uno y a otro a la nada. Poco a poco, Thérèse ha sentido que iba a ser aniquilada por el silencio, que se encontraría encerrada en él. El silencio de la vida de esta mujer la arroja a las «tinieblas de su ser»,[297] y el de Bernard se convierte en el móvil principal del crimen.

Para continuar con lo trágico, Vigny hacía ya compartir al lector la espera de Dolorida, que acecha a su traidor compañero. «¡Qué largo es el silencio!», escribe de la amante que va a asesinar a su amante.[298]

Claude Simon describe, en la novela titulada *La hierba*, el paisaje sonoro de la violación de Louise por aquel que es calificado como «viejo», en el interior de un baño. Tras un breve forcejeo, los dos cuerpos se derrumban «con estruendo, una cascada de ruidos repercutiendo, desmesurados, en el silencio nocturno y después, el silencio, no refluyendo, sino, por así decirlo, abatiéndose de golpe, como si se tratara de algo absoluto, aplastante (como una tonelada de silencio) y total, hasta que (a modo de una fuente que se infiltra, abriéndose insidiosamente camino bajo un derrumbamiento de rocas) aparece de nuevo el minúsculo, múltiple y vasto crepitar de la lluvia».[299]

La ficción que describe el efecto destructivo del silencio en el seno de la pareja refleja una realidad social que ha estudiado muy bien Frédéric Chauvaud en su *Histoire de la haine*. Después de dedicar toda una vida a leer los archivos judiciales del siglo xix, este historiador hace del silencio uno de los principales elementos de destrucción de la pareja, tal como ésta se explica

ante la audiencia, cuando se exhiben los odios mutuos. Las «parejas que se odian» han sido destrozadas por «rencores añejos». Es cierto que la mayoría de ellas ha renunciado a la violencia, pero ha optado cuando menos por un larguísimo «mal humor». «El silencio gravoso, casi interminable, resulta ser un arma invisible y formidable», escribe Chauvaud. No dirigir la palabra al cónyuge es «una manera de manifestar odio rechazando al otro fuera de la propia vida». Ahora bien, muchas veces este odio, observa no sin humor Chauvaud, se convierte paradójicamente en «una suerte de cemento que asegura la longevidad de la pareja, mucho mejor de lo que podría hacerlo el amor». Porque las convenciones sociales hacen que el silencio del odio se rompa de vez en cuando: se trata de guardar siempre las formas. Ante un público, sea el que fuere, los miembros de la pareja se dicen algunas palabras para cubrir las apariencias. Pero una vez «al abrigo de los oídos indiscretos, callan de nuevo y se sumen en un profundo silencio». Chauvaud se detiene en el origen de la instauración del silencio. A veces, un simple enfado o una pequeña diferencia es la causa de que los amantes o los cónyuges empiecen bruscamente a odiarse y juren en su fuero interno no volver a dirigirse la palabra. Se entra entonces en el terreno de los «odios tenaces en los que cada uno parece llevar la contabilidad de agravios irrisorios que da por resultado un silencio rencoroso y persistente».[300]

Quienes aprecian de modo particular la obra de Edward Hopper saben con qué insistencia este pintor representa el silencio que traduce la distancia entre hombre y mujer, tanto cuando uno de los dos mira por la ventana a distancia del otro como cuando ambos se aíslan en una tarea que parece absorbente. Muchos espectadores recuerdan el silencio que constituye el tema central de la película de Pierre Granier-Deferre titulada *Le chat*. Los dos personajes, interpretados por Simone Signoret y Jean Gabin, ilustran la manera en que el silencio consuma un odio tenaz, o cuando menos una profunda distancia. Su actitud prueba la tesis de Chauvaud: paradójicamente, ese mismo silencio se vuelve poco a poco cemento o por lo menos connivencia entre los dos personajes.

9

POSTLUDIO: LO TRÁGICO DEL SILENCIO

«En el silencio no hay sólo un elemento sano, amable; hay también un elemento oscuro, telúrico, terrible, hostil, que puede surgir del fondo del silencio, infernal, demónico», escribe Max Picard.[301]

A lo largo de la historia de Occidente, la primera forma de angustia suscitada por el silencio lo es por el silencio de Dios, por aquello que Georges Simón considera la «inmensa epopeya del silencio de Dios».[302] Hemos evocado ya dos grandes silencios: el de la Creación, subrayado en el cuarto libro de Esdras, y posteriormente el del largo y grave silencio que genera el ángel del Apocalipsis en el momento de la apertura del séptimo sello, que sume a las criaturas en la ansiosa espera del Verbo. Por otra parte, hemos dirigido nuestra atención al silencio de Dios, en el capítulo consagrado al estudio del silencio como palabra, recordando que si bien el Dios de la Biblia—aparte del episodio del bautizo de Jesús—no pronuncia de manera clara palabra alguna, impone a veces su presencia silenciosa en forma de nube, de ligera brisa, de soplo, y por medio de una gama de pequeños signos que son palabra. Los ortodoxos piensan en el silencio de Dios, silencio de la trascendencia, como un elemento de su naturaleza, la cual pertenece por esencia a lo incognoscible. Por último, en la Francia católica del siglo xvii, Pascal basa su teología en la existencia de un Dios oculto (*Deus absconditus*). Según él, el hecho de que Dios se esconda deliberadamente y guarde silencio es justo y útil para el fiel. Su oscuridad misma recuerda al hombre que es pecador. El Ser trascendente debe ser insondable, enigmático. Para san Juan de la Cruz, que Dios se vuelva silencioso confiere al hombre la libertad de creer o no creer. En su *Cántico espiritual*, la pregunta que plantea, «¿Adonde

te escondiste?», es un grito de amor.

Pero hay además otro aspecto en nuestro objeto: el silencio de Dios se ha percibido y sentido también como trágico; su ausencia silenciosa pone en duda su misma existencia pues, de lo contrario, puede ser interpretada como indiferencia, lo cual no ha dejado de despertar la cólera desde los tiempos en que se redactó el Antiguo Testamento. El silencio de Dios cuando se desencadenan las desgracias del mundo, ante el horror de ciertos fenómenos naturales, ante el sufrimiento y la muerte, ¿no es la prueba de su inexistencia? En el corazón mismo del cristiano más fervoroso, el silencio de Dios produce la impresión de que no está ahí, y ocasiona por instantes una noche de la fe.

El escándalo de su silencio suscita gritos de revuelta. Esto se hace explícito en varios textos del Antiguo Testamento, cuyo inventario Pierre Coulange ha realizado con precisión. Job lanza una acusación contra el Altísimo. En el salmo 22 se lee un grito que más tarde hará suyo Jesús crucificado: «¡Dios mío. Dios mío! ¿Por qué me has desamparado? Lejos están de la salvación mis rugidos. ¡Dios mío!, clamo de día, y no me respondes; de noche, y no hallo remedio». En el salmo 28 se leen quejas del mismo orden. Ya en el libro de los Proverbios está escrito: «Entonces me llamarán y yo no responderé». El libro de las Lamentaciones está impregnado de una cólera debida a la ausencia de la voz de Dios, que se esconde y que parece ignorar el sufrimiento de su pueblo. Isaías se lamenta: «En verdad que tienes contigo un Dios escondido».

Sea como fuere, el escándalo más veces denunciado a lo largo de los siglos es el que causa el silencio de Dios, subrayado por Mateo en el relato de la Pasión. En el huerto de los Olivos, el silencio (el sueño) de los apóstoles se une al de Dios, del cual Jesús acaba quejándose en la Cruz. Este silencio produce angustia y tristeza mortal en el alma de Cristo. Pierre Coulange escribe con razón que el silencio de Dios, en el momento de la Pasión, es «el punto focal» de las Escrituras y de todo cuestionamiento sobre el misterio divino.[303]

En el curso déla historia, esta insistente cuestión se plantea incesantemente en el corazón mismo de los mayores santos, como lo prueban los escritos de Teresa de Avila y, mucho más tarde, los de Teresa del Niño Jesús, y luego las confidencias de la madre Teresa.

En pleno siglo xix, Vigny lanza el que sin duda es el grito de cólera más

fuerte en respuesta al silencio de Dios, sin hacer aún de tal mutismo la prueba de su inexistencia:

> Si es cierto que en el sagrado jardín de las Escrituras
> el hijo del Hombre dijo lo que hay escrito en ellas,
> mudo, ciego y sordo frente al grito de las Criaturas,
> si el Cielo nos abandona en un mundo abortado,
> el Justo opondrá el desdén a la ausencia
> y su sola respuesta será el frío Silencio
> al eterno Silencio de la Divinidad.[304]

Esta estrofa de «El Monte de los Olivos», que lleva por título «El silencio», no es totalmente exacta, pues Jesús se queja del abandono del Padre en la Cruz. Con todo, en ella lo más significativo es la respuesta de Vigny al silencio de Dios: no es la revuelta violenta sino un perfecto desdén. En 1859 insiste: «Haced como Buda, ¡silencio contra aquel que no habla!» y, en 1862: «No hables ni escribas nunca sobre Dios […] Devuélvele el silencio por silencio», sin olvidar una serie de versos no utilizados en un poema pero de la mano de Vigny: «Así el enmudecido cielo no quiso decir nada» o: «Tened cuidado, pontífices, o será sólo el silencio el que responda al silencio de la divinidad».[305]

La convicción de que el Dios oculto (*Deus absconditus*) no romperá nunca su silencio y de que esto impone el desdén al hombre no significa la muerte de Dios. Sin embargo, en el taller del poeta, antes de la redacción de «El Monte de los Olivos», Vigny imagina un Cristo escéptico que declara: «Yo soy el hijo del hombre, no el hijo de Dios», y que maldice la totalidad del mensaje. Dicho esto, Vigny no es Nietzsche.

Los sentimientos de Victor Hugo son, a este respecto, más ambiguos. Nunca deja de creer y de esperar la existencia de Dios, pero denuncia firmemente su silencio: «El ser espantoso calla allí en el nocturno cielo. | […] Pasan y nadie contesta en el éter taciturno».[306]

Y en el poema titulado «Los magos»:

> Frente a nuestra raza servil
> el cielo calla, y nada escapa […]

lo desconocido guarda silencio.[307]

Hay otro silencio misterioso que asombra al lector del Nuevo Testamento: el de Jesús en ciertos momentos. En el episodio de la mujer adúltera, a la vista de la lapidación que se está preparando, Jesús calla y desvía la mirada. Este silencio contrasta con el tumulto de los atacantes. Pero surte efecto: Jesús transmite su mensaje, que consiste en remitir a cada cual al juicio de su conciencia y no a la expiación prevista por la ley. Como ya hemos dicho, el silencio, aquí, es palabra que remite a la interioridad. A decir verdad, en esa misma perspectiva, el Evangelio entero se desarrolla en un contexto de silencio.

Con todo, para el cristiano, insistimos, el silencio de Dios es muchas veces sufrimiento, un camino de dudas, de cuestionamiento de la fe. El desdén de Vigny está lejos de ser la única respuesta, y para muchas personas, en especial en el siglo xix, el silencio de Dios es la prueba de su inexistencia. Nerval, en el poema «Cristo en el monte de los Olivos» que figura en *Las quimeras*, aunque ciertamente no utiliza la palabra *silencio*, evoca a su vez la plegaria de Cristo que queda sin respuesta:

«¡Dios no existe, no existe!», les decía, gritando […]
«Os he engañado, hermanos: ¡Abismo!, ¡abismo!, ¡abismo! […]
Dios falta ante el altar donde me sacrifico…
¡Dios no está, ya no hay Dios!»—¡Y seguían durmiendo!

Jesús exclama finalmente:

Cuando el ojo de Dios busqué, sólo una órbita
vi, negra, vasta, hundida, desde donde, más honda,
se expande sobre el mundo la noche, día a día.[308]

Jesús aparece aquí como la eterna víctima, la insensata sublimidad.

En *La cathédrale*, Huysmans refiere el sufrimiento de una cristiana admirable, la humilde madame Bavoil, ante el silencio de Dios. Caminando con Durtal, ella le confiesa su angustia: Dios no responde ya a sus plegarias. Ahora calla. «Ya no converso, ni tengo visiones. Estoy sorda y ciega. Dios calla».[309] Y Durtal se siente atenazado por un sufrimiento parecido que, en su

caso, no es temporal: «Interrogamos al eterno silencio y no obtenemos respuesta; esperamos y nada llega; por más que se acredite que El es el Incircunscrito, el Incomprensible, el Impensable, que todos los intentos de nuestra razón son vanos, ¡no conseguimos librarnos de la turbación, ni, sobre todo, dejamos de sufrir!».[310]

En el siglo xx, cuando la incredulidad aumenta, el silencio de Dios—y la incomprensión, la duda, el sufrimiento, la cólera que suscita—desaparece de la literatura. A título de ejemplo, Stéphane Michaud ha buscado sus huellas en tres escritores de nuestro tiempo: Paul Celan, Yves Bonnefoy y Michel Deguy. Llega a la conclusión de que el silencio de Dios está ausente de la poesía contemporánea, que, por ello, ignora o calla las dolorosas reacciones que acabo de evocar. La mayoría ha dejado de preguntarse si el silencio de un Dios oculto es palabra. De manera más global, la poesía manifiesta la ruptura, la disolución de los lazos ancestrales entre literatura y religión. Así, en la obra de Celan, escribe Stéphane Michaud, «el Silencio es ensordecedor, la Ausencia radical», pues nada acredita la existencia de un Dios que callaría ante el sufrimiento de todo el mundo.[311]

Sin embargo, debemos matizar un poco más. Philippe Jaccottet se pregunta por el significado de la desaparición de las religiones: «¿Cómo comportarnos ante esta suerte de silencio y, casi, de nada?», escribe. Al poeta, según él, le corresponde «encontrar el lenguaje que traduzca con fuerza soberana la persistencia de una posibilidad en lo imposible». Ha de «tratar de inventar […] el canto de una ausencia», de ser el hombre que «habla contra el vacío».[312]

Abordemos otros aspectos de aquello que vuelve trágica y dolorosa la presencia misma del silencio sin que esta vertiente opresiva indique una forma de impaciencia, de inquietud o de terror religioso. A menudo, escribe Vigny, sucede que la desgracia habla en el silencio.[313] Huysmans subraya la fuerza del sentimiento que le inspira el silencio que reside en lo más profundo del ser, que surge cuando uno decide «mirar en el interior de sí mismo, cuando uno se vuelve, en medio de un silencio terrible, hacia un agujero negro».[314] Convendría reflexionar sobre este terror al silencio en sí mismo, que determina, hoy en día, la huida fuera del no-ruido y de la interioridad.

Con su habitual agudeza, Maeterlinck señala varias raíces del miedo al silencio: «Ninguno de nosotros desconoce esa sombra potente […] y por eso

el silencio produce un miedo tan profundo. Soportamos en rigor el silencio aislado, nuestro propio silencio; pero el silencio de muchos, el silencio multiplicado, y sobre todo el silencio de una muchedumbre, es un fardo sobrenatural cuyo peso inexplicable temen las almas más fuertes». Por eso, «usamos una gran parte de nuestra vida rebuscando los lugares en que no reina el silencio. Cuando dos o tres hombres se encuentran, no piensan sino en desterrar al invisible enemigo». Y Maeterlinck se pregunta: «¿Cuántas amistades ordinarias no tienen más base que el odio al silencio?».[315]

Muchos grandes textos hablan de múltiples formas del miedo al silencio. Intentemos una enumeración parcial que podrá parecer deshilvanada. Si la serpiente inspira tanta inquietud y ha personificado el espíritu del mal, se debe a su condición de ser radicalmente silencioso; así lo sugiere Milton. Pascal, con una fórmula que todos recordamos, describe el terror que suscita el silencio de los espacios infinitos. Senancour asocia de manera estrecha silencio y tedio, anticipando una convicción plenamente contemporánea. Obermann abandona ciertos lugares debido al «hastío de su silencio. No hablan bast ante alto para mí». Y añade: «Hemos abandonado el bullicio de la ciudad; el silencio que nos rodea parece, ante todo, dar a la duración de las horas una constancia, una inmovilidad que entristece al hombre acostumbrado a precipitar su vida».[316] En el campo, los días parecen más largos que en los otros sitios, y el silencio espanta por su austeridad. Baudelaire expresa la inquietud que podía generar un silencio persistente, como el que reina los domingos en la ciudad, cuando la máquina urbana se detiene.

Tanto Byron como Vigny treinta años más tarde exaltan, en otra perspectiva, el heroísmo trágico del silencio de los estoicos. El lobo evocado por Vigny sabe morir en silencio y transmite su mensaje: «luego, igual que hago yo, sufre y muere en silencio»; «sólo importa el silencio: todo el resto es quebranto».[317]

A mediados del siglo XX, Saint-Exupéry hace que el lector experimente el silencio trágico del avión extraviado. Enumera todas las emociones que lo vinculan al drama, en particular el mutismo angustiado de quienes esperan que llegue el aparato, sin duda perdido: «Ese silencio que empeora de minuto en minuto como una enfermedad fatal».[318] En una misma perspectiva trágica, deberíamos analizar el silencio de la vela de armas, el de la trinchera antes

del ataque.

Julien Gracq lo califica de manera global como «silencio de catástrofe»,[319] sin olvidar, en una perspectiva muy distinta, el terror suscitado, en ciertas ocasiones por el silencio nocturno, sobre todo en el espíritu de los niños, ante la inmovilidad y el vacío de la noche, a la espera de que entre en escena la luz de la mañana.[320]

Todo esto nos conduce a lo ineluctable, es decir, los silencios de la cercanía de la muerte: el de la habitación del enfermo y el de la cámara mortuoria, y después el de la tumba. Georges Rodenbach insiste en el parentesco entre silencio y enfermedad. En un poema titulado «Les malades aux fenêtres» hace de ellos, a la vez que víctimas, grandes sacerdotes del silencio, más capaces que los otros de penetrar su esencia.[321] En una suerte de «taumaturgia del silencio», la variedad de ruidos es modificada desde el interior por mediación del enfermo. El silencio se le impone, le guía hacia la desaparición, pero, al mismo tiempo, le hace experimentar su más eminente dignidad.[322]

«Parece que el silencio, expulsado de todas partes, haya ido a esconderse en los enfermos; vive en ellos como en las catacumbas […] La enfermedad ha llegado, el silencio la ha seguido […] actualmente el silencio resulta siniestro porque no se encuentra ya más que entre los enfermos», escribe Max Picard.[323]

Nos limitaremos a dos ejemplos en que se evocan los silencios de la agonía. La evocación de monsieur Ouine de Bernanos es muy confusa. El silencio de los últimos instantes del personaje, como hemos visto, es un nudo de reptiles, una manera de evitar oírse, una pedagogía de la nada. El silencio de la agonía de monsieur Ouine es también una manera de aprender a imitar la muerte, más allá de la cual él dice que no hay nada.

Hermann Broch, en su novela *La muerte de Virgilio*, consagra muchas páginas a la evolución del silencio en el espíritu del poeta agonizante, al progreso de la «quietud en la quietud».[324] Cuando, en la cuarta parte del libro, el silencio de la agonía se hace más preciso, el autor escribe: «Lo escuchable se había reducido a lo nunca vivido, nunca vivido el murmullo […] Como si el silencio hubiera sido demasiado fuerte todavía, se había instaurado una nueva quietud, una segunda quietud, una quietud superior a superior nivel, de oleaje plano, tranquilo, como una tabla, como un reflejo del espejo de las

aguas, sobre el cual reposaba».[325]

Desde entonces, Virgilio experimenta el sentimiento de cobijarse en una quietud «inmutable y sin embargo dispuesta a entrar en nueva paz a un nivel superior, preparada para nueva quietud».[326] Después, el poeta, «retenido en el centro ilimitado del ser, que todo lo atrae hacia sí y todo lo retiene en la unidad de lo interior y exterior, silencio del centro», se pregunta: «¿es el centro del ser lo así alcanzado?».[327] Esto antes de que resuene, antes de que estalle el Verbo que disuelve, abóle el universo, cerniéndose por encima de la nada, más allá de lo expresable y lo no expresable, y, después, la última línea del libro: «para él [el Verbo] era inconcebiblemente inefable, pues estaba más allá del lenguaje».[328] Lo cual concuerda con la intuición de Péguy, para el cual durante la eternidad paradisíaca no puede darse la palabra, puesto que hablar no puede inscribirse sino en el tiempo.

Lo que calificamos como silencio de la muerte—«el avaro silencio y la masiva noche», escribe Mallarmé—[329] sólo tiene sentido para quien está vivo. La transmuerte, en cambio, está hecha de una gama de silencios, en lo sucesivo sudarios de la muerte, alimentados por el recuerdo. Ante todo, escribe Maeterlinck, se «impone un silencio que se asemeja al del aposento en que uno se calla para siempre».[330] A título de ejemplo, citemos la cámara mortuoria en la que yace la madre de aquel que Albert Camus llama «el extranjero», en la cual se deslizan los pensionistas de la residencia de ancianos antes de mostrarse «abatidos, tristes y silenciosos».[331]

Después llega la toma de conciencia del silencio de los objetos familiares del muerto, como el del laúd de Geneviève Roussel, fallecida en el esplendor de la juventud, que conmueve profundamente a Malherbe, en los albores del siglo xvii. Colgado de un gancho, el instrumento, ahora triste, se cubre de inmundicia lentamente, mientras la araña extiende sobre él, poco a poco, su tela polvorienta.[332]

La tumba, más sin duda que cualquier otra cosa, impone la emoción suscitada por el mutismo de los muertos, acentuada por el recuerdo de sus voces. El tema es tan recurrente en la literatura y en las artes plásticas que me limitaré al ejemplo de Victor Hugo, a tal punto es profunda en él la sensación del silencio ligado a la muerte de Léopoldine, que califica de «vasto y profundo silencio de la muerte».[333] Aun así, queda la esperanza expresada por la «boca de sombra», pues todo habla en el universo: «¿Supones que la

tumba, en musgo y envuelta, | tan sólo sea silencio?».[334] Y a propósito del recuerdo de su hija: «¡Oh!, cuántas veces he dicho: ¡Silencio, ella ha hablado!».[335]

En *Les rayons et les ombres*, invirtiendo el planteamiento, con motivo de la muerte de su hermano Eugène Hugo, el poeta trata de imaginar lo que oirá el fallecido, los ruidos que perturbarán el silencio de la tumba:

> ¡No oirás más que la hierba y la maleza,
> los pasos del enterrador estremeciendo la tierra,
> la caída del fruto maduro!
> Y a veces el canto propagado en el espacio,
> del pastor que desciende a la llanura
> y pasa por detrás del viejo muro![336]

Terminemos este libro con el más contundente y trágico de todos los silencios: el que reinará cuando la Tierra esté muerta, cuando se consuma su disolución en el silencio, el «día en el que todo callará», evocado por Vigny. A este respecto, leamos «Solvet seclum», uno de los *Poérnes barbares* de Leconte de Lisie:

> Tormentos, crímenes, remordimientos, suspiros desesperados,
> espíritu y carne del hombre, ¡un día callaréis!
> Todo callará, dioses, reyes, condenados y viles multitudes,
> el rauco gruñido de los presidios y las ciudades,
> los animales de los bosques, los montes y el mar,
> lo que vuela y salta y repta en este infierno,
> lo que tiembla y huye, lo que engulle y mata,
> desde la lombriz aplastada en el fango
> hasta el rayo errante en la densidad de las noches!
> De un plumazo la naturaleza interrumpirá sus ruidos.

Esto sucederá «cuando el Globo […] estúpido, ciego, lanzando un último aullido […] aplastará su vieja y mise-

rabie corteza contra algún universo inmóvil en su fuerza». Entonces «fertilizará con sus restos inmundos los surcos del espacio en los que

fermentan los mundos».[337]

Leconte de Lisie desconocía el Big Bang y su ruido, ignoraba que el universo se expandió y se contrae, pero mostró, sin duda mejor que nadie, la aniquilación ineluctable de nuestro planeta y el silencio trágico de sus restos.

AGRADECIMIENTOS

Doy las gracias a Fabrice d’Almeida por haber supervisado atentamente la versión editada de este libro, y a Sylvie le Dantec por haber copiado el manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA EN ESPAÑOL

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, Ciudad de México, FCE, 2006.

BALZAC, Honoré de, *Beatriz*, en: *La Comedia humana*, vol. iv, trad. Aurelio Garzón del Camino y María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Hermida, 2016.

—, *El cura de Tours*, en: *La Comedia humana*, vol. vil, trad. Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Hermida, 2018.

BARBEY D'AUREVILLY, «La cortina carmesí», en: *Las diabólicas*, trad. Josefina Bueno Alonso y Concepción Palacios Bernai, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París*, trad. Margarita Mi- chelena, Ciudad de México, fce, 2018.

BROCH, Hermann, *La muerte de Virgilio*, versión dej. M. Ripalda sobre la trad, de A. Gregori, Madrid, Alianza, 2007.

CAMUS, Albert, «El mar, aún más cerca. Diario de a bordo» y «Retorno a Tipasa», en: *El verano*, trad. Rafael Chirbes, Madrid, Alianza, 1996.

—, *El extranjero*, trad.José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 2014.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Elcortesano*, trad. Juan Boscán, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1873.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *El genio del cristianismo*, trad. Torcuato Torio, Ciudad de México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1852.

—, *Itinerario de París a Jerusalén*, trad. Manuel M. Flamant, Madrid, Gaspar y Roig, 1853.

CONRAD, Joseph, *La línea de sombra*, trad. Javier Alfaya Bula y Javier Alfaya McShane, Madrid, Alianza, 2016.

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, trad. Marta Hernández, Barcelona, Acantilado, 2002.

FOUCAULD, Charles de, *Escritos espirituales de Carlos de Fou- cauld. Ermitaño del Sahara, apóstol de los Tuareg*, trad. fraternidad de los Hermanos de Jesús, Barcelona, Herder, 1996.

GRACQ, Julien, *El mar de las Sirtes*, trad. Josep Escué, Barcelona, Debolsillo, 2015.

HUGO, Victor, *Antología poética*, edición bilingüe, trad. Mercedes Tricás, Barcelona, Bosch, 1987.

—, *Lo que dice la boca de sombra y otros poemas*, trad. Antonio Martínez Sardón, Madrid, Visor, 1989.

LA BRUYÉRE, Jean de, *Los caracteres*, trad. Consuelo Berges, Madrid, Hermida, 2013.

LUCRECIO, *De rerum natura*, trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado, 2012.

MAETERLINCK, Maurice, *El tesoro de los humildes*, Santiago de Chile, Ercilla, 1935.

MALLARMÉ, Stéphane, *Antología*, trad. Marcos R. Bamatán, *et al.*, Madrid, Visor, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, trad. Estela Consigli y Bernard Capdevielle, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

PASCAL, Blaise, *Discurso sobre las pasiones del amor*, trad. Julio Torri, Sevilla, Renacimiento, 2003.

PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas*, trad. Ernestojunque- ra, Madrid, Siruela, 2011.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, vol. 1: *Por el camino de Swan*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2013.

—, *En busca del tiempo perdido*, vol. 5: *La prisionera*, trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2011.

PRUDHOMME, Sully, *Obras escogidas*, vol. I, trad. José Antonio Fontanilla, Madrid, Aguilar, 1965.

QUIGNARD, Pascal, *Vida secreta*, trad. Encarna Castejón, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

—, *La lección de música*, trad. Ascensión Cuesta, Madrid, Funambulista,

2005.

—, *Todas las mañanas del mundo*, trad. Esther Benítez, Madrid, Espasa, 2008.

RADCLIFFE, Ann, *Los misterios de Udolfo*, trad. Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar, 1992.

RILKE, Rainer Maria, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. Juan de Sola, Barcelona, Alba, 2016.

RODENBACH, Georges, *brujas la muerta*, trad. Fruela Fernández, Madrid, Vaso Roto, 2011.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Correo del sur*, trad. Enrique de Juan, Barcelona, Salamandra, 2000.

—, *Tierra de los hombres*, trad. Rafael Dieste, Córdoba, Berenice, 2016.

SENANCOUK, Étienne Pivert de, *Obermann*, ed. Eduard Cairol, trad. Ricardo Baeza, Oviedo, KRK, 2010.

SIMÓN, Claude, *La hierba*, trad. Esteban Busquéis y Esther Tusquets, Barcelona, Lumen, 1986.

THOREAU, Henry David, «Un paseo invernal», en: *Desobediencia civil y otros textos*, ed. Vanina Escales, La Plata, Terramar, «Utopía Libertaria», 2009.

—, *Los bosques de Maine*, trad. Héctor Silva, Tegueste, Baile del Sol, 2013.

VV.AA., *Antología de la poesía romántica francesa*, ed. bilingüe Rosa de Diego, trad. Miguel Angel García Peinado, Evelio Miñano, Pilar Andrade y Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 2000.

VERCORS, *El silencio del mar y otros relatos clandestinos*, trad. Santiago R. Santerbás, Madrid, Cátedra, 2015.

WALSER, Robert, *El paseo*, trad. Carlos Fortea, Madrid, Sirue- la, 2014.

WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, trad. Eduardo Moga, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

ESTA EDICIÓN, PRIMERA, DE
«HISTORIA DEL SILENCIO», DE ALAIN
CORBIN, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN CAPELLADES EN EL
MES DE JUNIO
DEL AÑO
2019

NOTAS

[1] Paul Valéry, *Tel quel*, en: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. n, i960, pp. 656-657.

[2] Max Picard. *Le Monde du silence*. Paris, pur, 1954, p. 4.

[3] Jules Barbey d'Aurevilly, *Un prétre marte*, en: *Romans*, París. Gallimard, 2013, p. 889.

[4] Georges Rodenbach. *Brujas la muerta*, trad. Fruela Fernández. Madrid, Vaso Roto, 2011, p. 80.

[5] Julien Gracq, *El mar Je las Sirtes*, trad. José Escué. Barcelona, Debolsillo. 2015. [No se indica página cuando se cita la edición digital (N. *del* E)].

[6] Vercors. *El silencio del mar y otros relatos clandestinos*, trad. Santiago R. Santerbás, Madrid. Cátedra, 1015.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

[10] Paul Claudel. *L'a il écoute*, en. *Œuvres en prose*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965. p. 2740.

[11] Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, «La Librairie du xxi siècle», 2009.

[12] Charles Baudelaire, *El Spleen de Paris*, trad. Margarita Michelena, Ciudad de México, FCE, 2018.

[13] Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, presentación de Marc Pumaroli, Paris, Gallimard. «Folio classique», 1983, pp. 142-143.

[14] Michelle Perrot, *Historia de las alcobas*, trad. Ernesto Junquera. Madrid, Siruela, 2011.

[15] Walt Whitman, *Hojas de hierba*, trad. Eduardo Moga, Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2014.

[16] Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, trad. Juan de Sola, Barcelona, Alba, 2016.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*, vol. i: *Por el camino deSwann*, trad. Pedro Salinas, Madrid. Alianza. 2013.

[20] Jules Barbey d'Aurevilly, «La cortina carmesí», en: *Las diabólicas*, trad. Josefina Bueno Alonso y Concepción Palacios Bernal, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 121 122.

[21] Víctor Hugo, «Regard jeté dans une mansarde», en: *Les rayons et les ombres*, París, Gallimard, «Poesie», 1964, p. 259.

[22] *Ibid*., pp. 262-263.

[23] Émile Zola, Le rêve, en: *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. iv, 1966, p. 902.

[24] Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 17-18.

[25] Georges Bernanos. *Monsieur Ouine*, París. Le Livre de Poche, 2008, p. 49.

[26] *Ibid*., p. 50.

[27] *Ibid*., p. 51.

[28] *Ibid*., p. 307.

[29] *Ibid*., p. 310-312 y 329.

[30] Patrick Laude, Rodenbach. *Les décors de silence*, Bruselas, Labor, 1990, pp. 71 y 79.

[31] Picard, *Le Monde du silence*, op cit.. p. 55.

[32] Georges Rodenbach, *Le règne du silence*, París, Charpentier, 1891. Todas las citas que preceden y que siguen están extraídas de Georges Rodenbach, *Œuvre poétique*, París, Mercure de France; *Règne du silence*, 1.1, Archives Karéline, 2008, pp. 77, 271, 183, 188-189, 191 y 216.

[33] Picard, *Le Monde du silence*. op. eit.. p. 89.

[34] Safia Berhaim, «Acheminement vers la parole. Le cinema de Philippe Garrel», *Vértigo. Esthétique et histoire du cinema*: «Le silence», n.° 28, verano de 2006.

[35] Picard, *Le Monde du silence*. op. cit.. pp. 82-83.

[36] *Ibid*., p. 131.

[37] Joris-Karl Huysmans, *Les foules de Lourdes*, París, Plon-Nourrit, 1911, p. 228.

[38] Id., *La cathédrale*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2009, p. 82.

[39] *Ibid*., pp. 99-100 y 434.

[40] *Ibid*., p. 190.

[41] *Ibid*., p. 86.

[42] Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*. ed. Eduard Cairol, trad. Ricardo Baeza, Oviedo, KRK, 2010. pp. 154-155.

[43] Gracq. *El mar de las Sirtes, op. cit.*

[44] Maurice de Guérin, *Le cahier vert*, en: *Œuvres complètes*. Paris, Classiques Garnier, 2012, pp.22 y 72.

[45] Leconte de Lisie, «Dies Iræ», en: *Poèmes antiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 294.

[46] Stéphane Mallarmé, «L'azur», en: *Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 59.

[47] Henry David Thoreau, *Journal, 1837-1861*, presentación de Ken neth White, Paris, Denoël, 2001, p. 31.

[48] *Ibid*., p. 32.

[49] *Ibid*., p. 115.

[50] *Ibid*., p. 97.

[51] Henry David Thoreau, «Histoire naturelle du Massachusetts», en: *Essais*, Marsella, Le Mot et le Reste, 2007, p. 39.

[52] *Id., Walden ou la vie dans les bois*, París, Gallimard, «L'Imaginaire», 1990, p. 142.

[53] Picard, *Le Monde du silence, op. tit.*, pp. 84, 87 y 106.

[54] Klotz, *Vertigo*: «Le silence», *op. at.*, pp. 89-91.

[55] *Ibid*., pp. 91 y 93.

[56] Lucrecio, *De rerum natura*, trad. Eduard Valenti Fiol, Barcelona, Acantilado, 2012, libro iv, v. 460, p. 353.

[57] Joubert, *Carnets*, 2 vols., París, Gallimard, 1994.

[58] De Guérin, *Le Cahier vert, op. cit*., p. 91.

[59] François-René de Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, trad. Torcuato Torio, Ciudad de México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1852, P-47.

[60] Victor Hugo, *Les Contemplations*, «Pleurs dans la nuit», lgf, 2002, p. 408.

[61] Whitman, *Hojas de hierba, op. cit.*, «Canto de mí mismo», 21.

[62] Rodenbach, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 93.

[63] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, Ciudad de México, fce, 2006, p. 156.

[64] Proust, *Por el camino de Swann, op. cit.*

[65] Paul Valéry, *Tel quel, op. cit*., p. 656.

[66] *Id., Mauvaises pensées et autres, ibid.*, p. 860.

[67] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2009, pp. 120-121.

[68] *Ibid*., pp. 59 y 66.

[69] François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*; Guy Barthélemy, «L'Orient par l'oreille», Colloque sur Chateaubriand, 9 de diciembre de 20 o 6, http://études-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr, p. 4.

[70] *Id., Itinerario de Paris a Jerusalén*, trad. Manuel M. Flamant, Madrid, Gaspar y Roig, 1853, pp. 153-154.

[71] Ibid., p. 19.

[72] Ibid., p. 88.

[73] Sobre estos puntos, véase Guy Barthélemy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, 1997.

[74] Guy Barthélemy, «Le désert ou l'immatérialité de Dieu, une variation lamartinienne sur le motif de la "caravane humaine"», en: Gertrude Durusoy (ed.), *Actes du Colloque International sur Lamartine: Tire, Turquie*, Esmirna, Presses de l'Université Ege, 2004, pp. 112-113.

[75] *Ibid.*

[76] *Ibid.*

[77] Barthélemy, *Fromentin et l'écriture du désert, op. cit*., p. 61.

[78] *Ibid*., p. 62.

[79] Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara, en: Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 54.

[80] *Ibid*., p. 123.

[81] Gustave Flaubert, *Voyage en Egypte*, ed. y presentación de Pierre-Marc de Biasi, París, Grasset, 1991, pp. 64-70.

[82] Antoine de Saint-Exupéry, *Tierra de los hombres*, trad. Rafael Dieste, Córdoba, Berenice, 2016.

[83] *Id., Correo del sur*, trad. Enrique de Juan, Barcelona, Salamandra, 2000, p. 38.

[84] *Ibid*., p. 155.

[85] Citado por Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Ginebra, Georg, 2002, p. 71.

[86] Senancour, *Obermann, op. cit.*, p. 484.

[87] *lbid*., p. 594.

[88] *lbid*., pp. 594-595.

[89] *lbid*., pp. 645 y 651.

[90] *lbid*., p. 711.

[91] *Ibid*., pp. 286 y 733.

[92] John Muir, *Célébrations de la nature*, París, José Corti, 2011, p. 52.

[93] Rodenbach, *Œuvre poétique, op. cit*., pp. 290 y 113.

[94] Zola, *Une page d'amour, en: Les Rougon-Macquart, op. cit*., p.1084.

[95] Platon, *Euthydème*, en: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1.1,1950, p. 601.

[96] Jules Michelet, *La montagne*, Plan-de-la-Tour, Editions d'aujourd'hui, «Les Introuvables», 1983, p. 277.

[97] *Ibid*., pp. 126 y 279.

[98] Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, op. cit., p. 183.

[99] Joseph Conrad, *La línea de sombra*, trad. Javier Alfaya Bula y Javier Alfaya McShane, Madrid, Alianza, 2016.

[100] *Ibid.*

[101] *Ibid.*

[102] Albert Camus, «El mar, aún más cerca. Diario de a bordo», en: *El verano*, trad. Rafael Chirbes, Madrid, Alianza, 1996, p. 86.

[103] Id., «Retomo a Tipasa», en: *El verano, op. cit*., pp. 76-77.

[104] Picard, *Le Monde du silence, op. cit*., p. 106.

[105] François-René de Chateaubriand, Voyages, en: *Œuvres complètes*, París, Furne, t. vi, 1832, p. 60.

[106] *Ibid*., p. 61.

[107] *Ibid*., p. 113.

[108] Henry David Thoreau, «Un paseo de invierno», en: *Desobediencia civil y otros textos*, ed. Vanina Escales, La Plata, Terramar, «Utopía Libertaria», 2009, pp. 109-110 y 112.

[109] Victor Hugo, «A un riche», en: *Les Voix intérieures*, París, Poésie-Gallimard, 1964, p. 192.

[110] Sully Prudhomme, «Silence et nuit des bois», en: *Les solitudes*, citado por Emile Moulin, *Le silence. Etude morale et littéraire*, Montauban, Forestié, 1885, p. 73.

[111] *Muir, Célébrations de la nature, op. cit., p. 252.*

[112] Robert Walser, *El paseo*, trad. Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 2014.

[113] Ann Radcliffe, *Los misterios de Udolfo*, trad. Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar, 1992.

[114] François-René de Chateaubriand, *René*, en: *Atala. René. Le dernier Abencerage*. París, Gallimard, «Folio classique», 1371, pp. 144-145.

[115] Guy Thuillier, *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle en Nivernais*, Paris, EHESS, 1977.

[116] Hugo, «A Olympio», en: *Les Voix intérieures*, op. cit., p. 225.

[117] Hugo. «Aux arbres», en: *Les Contemplations*, op. cit.. p. 229.

[118] Barbey d'Aurevilly, *L'ensorcelée*, en: Romans, op. cit., pp. 380 y 398.

[119] *ld., Un prêtre marié, op. cit*., p. 894.

[120] Rodenbach, *Brujas la muerta, op. cit*., p. 50.

[121] *Ld., Œuvre poétique, op. cit*., p. 222.

[122] *lbid.*, p. 226.

[123] Honoré de Balzac, Beatriz, en: *La comedia humana*, vol. iv, trad. Aurelio Garzón y M.ª Teresa Gallego, Madrid, Hermida, 2016.

[124] *Id., El cura de Tours*, en: *La comedia humana*, vol. vii, trad. Aurelio Garzón, Madrid, Hermida, 2018.

[125] Nicole Mozet, «Aux arbres», *La comedia humana*, t. iv, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 175.

[126] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, en: *Romans, op. cit.*, P- 533.

[127] Gracq, *El mar de las Sûtes, op. cit.*

[128] Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, citado por Antoine de Baecque, *Écrivains randonneurs, op. cit.*, p. 786.

[129] Chateaubriand, *El genio del cristianismo, op. cit.*, pp. 188 y 190.

[130] Picard, *Le Monde du silence, op. cit.*, pp. 126 y 128-129.

[131] François-René de Chateaubriand, *Vie de Rance*, París, Le Livre de Poche, 2003. Sobre este tema, cf. Alain Corbin, «Invitation à une histoire du silence», en: *Foi, fidélité, amitié en Europe à l'époque moderne. Mélanges offerts à Robert Sauzet*, Paris, Publications de l'Université de Tours, t. 11,1995, pp. 301-311.

[132] Hugo, «À l'arc de triomphe», *Les Voix intérieures, op. cit.*. p. 160.

[133] Luis de la Puente, *Vida del V. P. Baltasar Alvarez, de la Compañía de Jesús*, Madrid, Aguado, 1880, cap. 14, § 1, pp. 148-149.

[134] *Cf.* Louis de Grenade, *De l'oraison et de la considération*, París, 1863. Sobre la historia del arte de meditar, *cf.* Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au xvii siécle*, París, Flammarion, 1998, en particular pp. 234-237.

[135] Maurice Giuliani, «Ecriture et silence. A l'origine des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola», en: *Du visible à l'invisible*. Pour Max Milner, París, José Corti, 1.11.1988, p. 112.

[136] *Autobiografía de san Ignacio de Loyola*, IV, 42.

[137] Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, 214.

[138] *Ibid*. ,335.

[139] Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, xv, 25, en: *Obra completa*, ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 2 vols., 11, p. 103.

[140] *Ibid*., xxxix, 12, pp. 235-236.

[141] Teresa de Avila y Juan de la Cruz, *Œuvres*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2012, nota, p. 1033.

[142] Gérald Chaix, «Réforme et contre-Réforme catholiques. Recherches sur la chartreuse de Cologne au xvi siècle», *Analecta cartusiana*, n.° 8o, Salzburgo, 1981,1.1, p. 67.

[143] *Ibid*., pp. 410-411.

[144] Bossuet, «Troisième exhortation aux ursulines de Meaux», en: *Œuvra oratoires*, Paris, Desclée de Brouwer, t. 6, 1894, pp. 252-253.

[145] *Ibid*., p. 246.

[146] *Ibid*., p. 242.

[147] *Ibid*., p. 246.

[148] *Ibid*., p. 241.

[149] Bossuet, «Seconde exhortation aux ursulines de Meaux», ibid., p. 230.

[150] *Ibid*., p. 231.

[151] *Ibid*., p. 232.

[152] Bossuet, «Second panégyrique de saint Benoît», en: *Œuvres*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 560.

[153] *Id*., «Premier panégyrique de saint Benoît», *ibid*., p. 298.

[154] *Id*., «Panégyrique de saint Bernard», *ibid*., p. 270.

[155] Ibid., p. 271.

[156] Bossuet, «Méditation sur le silence», en: *Œuvres oratoires, op. cit*. pp. 365-366.

[157] *Ibid*., p. 366.

[158] *Ibid*., p. 367.

[159] *Ibid*., pp. 371 y 377.

[160] *Ibid*., p. 378.

[161] *Ibid*., p. 381.

[162] Chateaubriand, *Vie de Raneé, op. cit*., p. 220.

[163] Sobre las vanidades, véase el bellísimo catálogo *Les vanités dans la peinture au xvii siècle*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990; para lo que nos concierne de modo particular, véase Alain Tapié, «Décomposition d'une méditation sur la vanité» y «Petite archéologie du vain et de la destinée», así como Louis Marin, «Les traverses de la vanité».

[164] Mireille Lamy, «Marthe ou Marie? Les franciscains entre action et contemplation», en: *Le silence du cloître. L'exemple des saints, xiv-xvii siècle*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 2011, p. 63.

[165] *Ibid., passim.*

[166] *Escritos espirituales de Carlos de Foucauld. Ermitaño del Sahara, apóstol de los Tuareg*, trad. fraternidad laica de los Hermanos de Jesús, Barcelona, Herder, 1996.

[167] *Ibid.*

[168] *Ibid.*

[169] *Ibid.*

[170] Michel Laroche. *La voie du silence. Dans la tradition des Pères du désert*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 86. Esta obra es muy valiosa en la medida en que explica claramente las líneas fundamentales de la teología ortodoxa en lo que concierne al silencio.

[171] Parry, «Le monastère du silence ou la recherche du Verbe», en: *Le silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013; a propósito de Charles du Bos, para quien «la lengua del alma es el silencio», p. 49.

[172] Senancour, *Obermann, op. cit.*, p. 90.

[173] Citado por Reynaud, «La rose des ténèbres. Transparence et mystère chez Maeterlinck», en: *Du visible à l'invisible, op. cit.*, pp. 13 5 y 143.

[174] Laurent, «Le silence dans l'œuvre de Patrick Modiano», en: *Le silence en littérature, op. cit.*, p. 61.

[175] Maurice Maeterlinck, *El tesoro de los humildes*, Santiago de Chile, Ercilla, 1935, p. 9.

[176] *Ibid.*, p. 5.

[177] Chateaubriand, *El genio del cristianismo, op. cit.*, p. 226.

[178] Alain, *Propos*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1970, 20 de noviembre de 1927, p. 716.

[179] Jean-Noël Luc, «L'invention du jeune enfant au xix siècle. De la salle d'asile à l'école maternelle (1826-1887)», tesis doctoral, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 1994.

[180] Baronne Staffe, *Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Victor-Havard, 24.ª ed., 1891.

[181] Thierry Gasnier, «Le silence des organes», tesina, EHESS, 1980.

[182] Marie-Luce Gélard (dir.), *Corps sensibles. Usages et langages des sens*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2013, pp. 78-79 y 87. Véase también Rudy Steinmetz, «Conceptions du corps à travers l'acte alimentaire aux xvii et xviii siècles», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, xxxv, 1,1988, pp. 3-35.

[183] Alain Corbin, «Le mot du président». *Revue d'Histoire du XIX Siècle*,

vol. 10: «1848, révolutions et mutations au XIX siècle: Le silence au xixe siècle», 1994, p. 16.

[184] Olivier Balaÿ, Olivier Faure, *Lyon au XIX siècle. L'environnement sonore de la ville*, Grenoble, Cresson-Centre Pierre-Léon. 1992.

[185] *Le cas des cloches. Soumis par Nadar à M. le ministre des Cultes (puisqu'ily en a encore un…) et à tous les maires, conseillers municipaux, députés et même sénateurs*, Chambéry, Ménard, 1883.

[186] Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1975 [1916].

[187] H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2009.

[188] Esteban Buch, «Silences de la Grande Guerre», en: *Entendre lú guerre. Sons, musiques et silences en 14-18*, París, Gallimard-Historial de la Grande Guerre, 2014. Tomamos de este bello artículo lo esencial de cuanto figura en este párrafo.

[189] Alain Corbin, *Les filies de noce*, París, Flammarion, «Champs Histoire», 1982, *passim*.

[190] *Escritos espirituales de Carlos Foucauld, op. cit.*

[191] Charles de Foucauld, *Nouveaux écrits spirituels*, París, Plon, 1950, p. 31.

[192] *Ibid.*, p. 49.

[193] Citado por Pascal Quignard. Véase Nadia Jammal, «La quête de ce qu'on a perdu dans *La Leçon de musique et Tous les matins du monde* de Pascal Quignard», en: Le silence en littérature, op. cit., p. 219.

[194] Maeterlinck, *El tesoro de los humildes, op. cit*., p. 6.

[195] Gabriel Marcel, «Préface», en: Picard, *Le Monde du silence, op. cit*., pp. XII-XIII.

[196] Picard, *ibid*., pp. 8-10 y 20.

[197] Pierre Emmanuel, *La révolution parallèle*, París, Seuil, 1975.

[198] Jean-Marie G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Editions du Rocher, 1999.

[199] Pascal Quignard, *Le vœu du silence*, Paris, Galilée, 2005, introducción.

[200] Sandra Laugier, «Du silence à la langue paternelle: Thoreau et la

philosophie du langage», en: *Henry D. Thoreau, Les cahiers de l'Herne*, 1994, p. 153 sq. Sandra Laugier analiza, en esta perspectiva, el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein.

[201] Citado por Pierre Coulange, *Quand Dieu ne répond pas. Une réflexion biblique sur le silence de Dieu*, París, Cerf, 2013, p. 207.

[202] *Ibid*., p. 162.

[203] *Ibid*., p. 164.

[204] Hugo, «Lo que dice la boca de sombra», en: *Lo que dice la baca de sombra y otros poemas*, trad. Antonio Martinez Sarrión, Madrid, Visor, 1989, p. 53.

[205] *Id*,. «Pleure dans la nuit», en: *Les Contemplations, op. cit*., p. 520.

[206] Maeterlinck, *El tesoro de los humildes, op. cit.*, p. 6.

[207] *Ibid*., p. 7.

[208] Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, trad. Estela Consigli y Bernard Capdevielle, Buenos Aires, Nueva Vision, 2010, p. 115.

[209] Pascal Quignard, *La lección de música*, trad. Ascensión Cuesta, Madrid, Funambulista, 2005; y *Todas las mañanas del mundo*, trad. Esther Benítez, Madrid, Espasa, 2008.

[210] Picard, *Le Monde du silence, op. cit*., p. 65.

[211] Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, París, Pión, 1980, pp. 476- 477

[212] Claudel, *L'œil écoute, op. cit*., pp. 173,179 y 189.

[213] *Ibid*., pp. 196. 203 y 253.

[214] *Ibid*., p. 332.

[215] Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher*, «Aegri somnia», ibid., p. 891.

[216] Fumaroli, *L'école du silence, op. cit*., p. 191.

[217] Fórmula de Paul Claudel citada en *ibid*., p. 194.

[218] *Ibid*., pp. 195-196.

[219] *Ibid*., p. 237.

[220] Huysmans, *La cathédrale, op. cit*., pp. 166-167.

[221] Yves Bonnefoy, *L'inachevable. Entretiens sur la poésie*, Paris, Albin Michel, 2010, pp. 267-168 y 270.

[222] Fumaroli, *L'Ecole du silence, op. cit.*, p. 359.

[223] *Ibid*., p. 518.

[224] Anouchka Vasak, *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 2007, pp. 464-465.

[225] *Le symbolisme en Europe*, exposición en el Grand Palais, 1976, p. 141. Este catálogo es esencial para nuestro tema. Las obras enumeradas figuran en él.

[226] Giulia Latini Mastrangelo, «Le silence, voix de l'âme», en: *Le silence en littérature, op. cit.*, p. 117.

[227] Federico García Lorca, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 260.

[228] Georges Simon, «La transcendance du silence chez Sylvie Germain», en: *Le silence en littérature, op. cit.*, pp. 103-104.

[229] François Mauriac, citado por Claude Hecham, «Le silence et la littérature dans les œuvres autobiographiques de François Mauriac», *tbid.*, p. 329.

[230] *Cf*. Michael O'Dwyer, «Le leitmotiv du silence dans *Thérèse Desqueyroux», ibid.*, p. 23.

[231] Bachelard, *La poética del espacio, op. cit.*, p. 159.

[232] Citado por Laude, *Rodenbach, op. cit.*, pp. 15-16.

[233] *Nazarova, Le silence en littérature, op. cit., introducción.*

[234] Vecchiali, *Vértigo*: «Le silence», *op. cit.*, p. 94.

[235] Thomas Salvador, *ibid.*, p. 83.

[236] Alain Mons, «Le bruit-silence ou la plongée paysagère», en: Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 244 y 246.

[237] Jean-Etienne Pierrot, *Dictionnaire de théologie mórale*, t. 32,1862, artículo «Silence»; y Moulin, *Le silence, op. cit.*, pp. 59-60.

[238] Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, París, Garnier-Flammarion, 1991, pp. 132 y 162.

[239] Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Barcelona, Planeta, 1984, §3,43, 78,141.

[240] A este respecto, véase el texto fundamental de Marc Fumaroli, «La conversation», en: Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, t.III, *Les France*, vol. 2, Traditions, 1992, pp. 679-743.

[241] Gracián, *op. cit.*, § 11,160,179.

[242] *Ibid*., §160.

[243] Marc Fumaroli. «1684. Introduction à “L’homme de cour”», en: Baltasar Gracián, *L’homme de cour*, Paris. Gallimard. 2010, p. 225.

[244] François de La Rochefoucauld. *Œuvres completes*, París. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964. p. 413.

[245] Madame de Sablé, *Maximes*, en: *Moralistes du xvi siècle. De Pibrac à Dufresny*, prefacio de Jean Lafond. Paris, Robert Laffont, «Bouquins»,1992, p. 250.

[246] Monsieur de Moncade, *Maximes et réflexions, ibid*., p. 940.

[247] Jean de La Bruyère, *Los caracteres*, trad. Consuelo Berges. Madrid, Hermida, 2013, §72.

[248] Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, en: Moralistes du XVIIC siècle, op. cit., p. 1001.

[249] Abbé Dinouart, *L’art de se taire*, prefacio de Antoine de Baecque, Paris, Payot, 2011, p. 36. Lo que sigue debe mucho a este prefacio.

[250] Moulin, *Le silence, op. cit*., p. 19.

[251] Dinouart, *L'art de se taire, op. cit*., pp. 35, 68-69 y 71.

[252] Moulin, *Le silence, op. cit*., pp. 21-27.

[253] Senancour, *Obermann*, op. cit., p. 368.

[254] Benjamín Constant, *Adolphe*, trad. Marta Hernández, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 23.

[255] Delacroix., *Journal, op. cit.*, pp. 476-477.

[256] Bernard Masson, «Flaubert, écrivain de l’impalpable», en: *Du visible à l'invisible, op. cit.*, p. 57, cita el artículo de Gérard Genette, «Silences de Flaubert», en: *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966.

[257] Valéry, *Choses tues*, en: *Œuvres, op. cit*., pp. 488 y 492.

[258] Gracq, *El mar de las Sirtes, op. cit.*

[259] Zola, *La terre*, en: *Les Rougon-Macquarl, op. cit*., p. 732.

[260] Yvonne Crebouw, «Dans les campagnes: silence quotidien et silence coutumier», *Revue d’Histoire du xix Siècle, op. cit.*, pp. 51-61. Este articulo es esencial para el tema.

[261] Henry David Thoreau, *Los bosques de Maine*, trad. Héctor Silva, Tegueste, Baile del Sol, 2013.

[262] Sylvain Venayre, «Les grandes chasses», en: *Histoire de l'émotion*,

vol. 2 (*Des Lumières à la fin du xix siècle*), Paris, Seuil, 2016.

[263] Maeterlinck, *El tesoro de los humildes, op. cit*., p. 6.

[264] *Ibid*., pp. 9-10.

[265] *Ibid*., p. 10.

[266] *Ibid*., pp. 10-11.

[267] *Ibid*., p. 52.

[268] *Ibid*., p. 11.

[269] Jean Paul, citado por Maeterlinck, *ibid.*, p. 96.

[270] *Rodenbach, Œuvre poétique, op. cit., p. 139.*

[271] *Ibid*., p. 277.

[272] Picard, *Le Monde du silence, op. cit*., pp. 69,71 y 98.

[273] Baldassare Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscân, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1873, p. 374.

[274] *Ibid*., pp. 388 y 389.

[275] *Ibid*., p. 390.

[276] *Ibid*., p. 392.

[277] Citado por Perrot, *Historia de las alcobas, op. Cit.*

[278] Blaise Pascal, *Discurso sobre las pasiones y el amor*, trad. Julio Torri, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 27.

[279] Constant, *Adolphe, op. cit.*, p. 137.

[280] *Id., Cécile, en: Œuvres, op. cit.*, p. 138.

[281] *lbid.*, p. 162.

[282] Senancour, *Obermann, op. cit.*, pp. 492 y 496.

[283] Alfred de Vigny, «La casa del pastor», trad. Miguel Ángel García Peinado, en: *Antología de la poesía romántica francesa*, Madrid. Cátedra, 2000, p. 329.

[284] *Ibid*., p. 343.

[285] Hugo, *Les Contemplations, op. cit*., pp. 129 y 139.

[286] Proust, *La prisionera*, trad. C. Berges, Madrid, Alianza, 2011.

[287] Saint-Exupéry, *Tierra de los hombres, op. cit.*

[288] Albert Camus, *El extranjero*, trad. José A. Valente, Madrid, Alianza, 2014.

[289] Pascal Quignard, *Vida secreta*, trad. Encarna Castejón, Madrid, Espasa

Calpe, 2004.

[290] Citado por Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du Siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2008, pp. 135 y 160.

[291] Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Basilea, Karl Schmidt, 1864, p. 23t.

[292] Barbey d'Aurevilly, «La cortina carmesí», *op. cit*., p. 125.

[293] *Ibid*., p. 130.

[294] Bernanos, *Monsieur Ouine, op. cit.*, p. 139.

[295] *Ibid*., p. 212.

[296] Proust, *La prisionera, op. cit.*

[297] Michael O'Dwyer, «Le leitmotiv du silence dans *Thérèse Desqueyroux», op. cit.*, pp. 20 y 19.

[298] De Vigny, «Dolorida», Poèmes antiques et modernes, en: *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1986, p. 61.

[299] Claude Simón, *La hierba*, trad. Esteban Busquéis y Esther Tusquets, Barcelona, Lumen, 1986.

[300] Frédéric Chauvaud, *Histoire de la haine. Une passion funeste, 1830-1930*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 174 y 177.

[301] Picard, *Le Monde du silence, op. cit*., p. 31.

[302] Simon, «La transcendance du silence chez Sylvie Germain», *op. cit*., p. 107.

[303] Coulange, *Quand Dieu ne répond pas, op. cit.*, p. 24.

[304] Alfred de Vigny, «El Monte de los Olivos», citado por Paul Bénichou, *Los magos románticos*, trad. Glenn Gallardo, Ciudad de México, FCE, 2017.

[305] *Id.*

[306] Hugo, «Horror», en: *Antología poética*, edición bilingüe, trad. Mercedes Tricás, Barcelona, Bosch, 1987, pp. 353 y 355.

[307] Hugo, «Los magos», citado en: *Los magos románticos, op. cit.*

[308] Gérard de Nerval, «Cristo en el monte de los Olivos», trad. Javier del Prado, en: *Antología de la poesía romántica francesa*, op. cit., p. 715.

[309] Huysmans, *La cathédrale, op. cit.*, p. 320.

[310] *Ibid*., p. 367.

[311] Stéphane Michaud, «L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie

contemporaine: Celan, Bonnefoy, Deguy», *Etudes*, t. 415, 2011, p. 509.

[312] Philippe Jaccottet, «Dieu perdu dans l'herbe», *Eléments d'un songe*, en: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2014, pp. 325-327

[313] De Vigny, «Le Malheur», *Poèmes antiques et modernes, op. cit*., p. 6 4.

[314] Huysmans, *La cathédrale, op. cit*., p. 88.

[315] Maeterlinck, «El silencio», *op. cit.*, p. 7.

[316] Senancour, *Obermann, op. cit.*, p. 692-693.

[317] Alfred de Vigny, «La muerte del lobo», trad. Miguel Ángel García Peinado, en: *Antología de la poesía romántica francesa, op. cit*., p. 375.

[318] Saint-Exupéry, *Tierra de los hombres, op. cit.*

[319] Gracq, *El mar de las Sirtes, op. cit.*

[320] Véase Jaccottet, *La promenade sous les arbres, op. cit*., p. 12.1. Julien Green, en varias de sus novelas, ha vuelto sobre el tema del terror nocturno que infunde el silencio.

[321] Rodenbach. *Œuvre poétique, op. cit.*

[322] Laude, *Rodenbach, op. cit.*

[323] Picard, *Le Monde du silence, op. cit.*, pp. 170- 171.

[324] Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, version de J. M. Ripalda sobre la trad, de A. Gregori, Madrid, Alianza, 2007.

[325] *Ibid.*

[326] *Ibid.*

[327] *Ibid.*

[328] *Ibid.*

[329] Stéphane Mallarmé, «Brindis fûnebre por Théophile Gautier», trad. Marcos R. Barnatân, en: *Antologia*, Madrid, Visor, 1991, p. 63.

[330] Maeterlinck, *El tesoro de los humildes, op. cit*., p. 21.

[331] Camus, *El extranjero, op. cit.*

[332] François de Malherbe, «Larmes du sieur Malherbe», en: *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 5.

[333] Hugo, «On vit, on parle…», en: *Les Contemplations, op. cit.*, p. 290.

[334] *Id*., «Lo que dice la boca de sombra», en: *Lo que dice la boca de la sombra y otros poemas, op. cit.*, p. 33.

[335] *Id.*, «Oh! je fus comme fou…», en: *Les Contemplations, op. cit.*, p. 280.

[336] *Id., Les rayons et les ombres, op. cit.*, p. 40g (poema al dorso de la esquela mortuoria de Eugène Hugo).

[337] Leconte de Lisie, «Solvet seclum», en: *Poèmes barbares, op. cit.*, p. 294